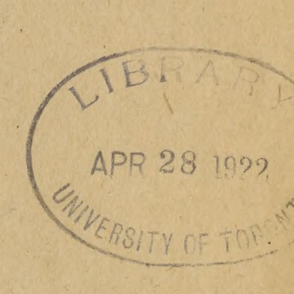


MICHAEL KERN
BILDHAUER

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR
ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
EINER
HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER
UNIVERSITÄT ZU TÜBINGEN
VORGELEGT
VON

GERTRUD GRADMANN
AUS NEUENSTEIN, OA. ÖHRINGEN



STRASSBURG
UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI J. H. ED. HEITZ
(HEITZ & MÜNDEL)
1916

Gedruckt mit Genehmigung der philosophischen Fakultät
der Universität Tübingen.

Referent: Professor Dr. v. Lange.

Tag der mündlichen Prüfung: 4. März 1916.

Die Dissertation über Michael Kern ist ein Teil der «Monumentalwerke der Familie Kern», die, mit Tafeln versehen, als Heft der *„Studien zur deutschen Kunstgeschichte“* bei J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel) Straßburg 1917 erscheinen.

MEINEN ELTERN

Einleitung.

Viele monumentale Bildwerke, welche als kirchliche Einrichtungsgegenstände und als Schmuck von Außenarchitekur in Franken (Hohenlohe, Würzburg, Bamberg u. a.) und an zerstreuten Orten der weiteren Umgegend stehen, stammen aus dem jetzt unbedeutenden Städtlein Forchtenberg am Kocher (Württemberg, Jagstkreis), wo in der Zeit von 1600 bis 1690 die Bildhauerfamilie Kern wirkte. Es ist eine Zeit, über welche die Kunstgeschichte gerne hinwegsieht. Jedoch reicht sie mit ihren Anfängen noch in eine Epoche (1580 bis 1620), in welcher die Bildhauerei, reich an Aufträgen und technischen Mitteln, die herrschende Kunst in Deutschland war. Nach 1620 wirkte wohl der Krieg lähmend auf die Kunstproduktion, konnte jedoch nicht die Qualität der entstehenden Werke in gleichem Maße wie ihre Quantität herabsetzen. Er gab gerade der monumentalen Kunst Aufgaben: ruhmreiche Kriegstaten und erbeutete Reichtümer (auch der Klöster und Städte) sollten in Monumenten verewigt werden. So entstand das Bedürfnis nach großer Form, welches schließlich durch den römischen Barock befriedigt wurde. Die Be-

deutung der Kern liegt in dem Uebergang ihrer Bildhauerei von der deutschen Spätrenaissance zum Barock.

Von den künstlerisch tätigen Mitgliedern der Familie ist der bekannteste Leonhard, welcher durch die rührige Nürnberger Kunstschriftstellerei, da er in Nürnberg tätig war, längst in die Kunstgeschichte eingeführt ist[1].

Bedeutender aber ist sein Bruder Michael, der nur erst in der lokalen Kunstgeschichte eine Rolle spielt, und auch hier mehr als Typus, denn als Persönlichkeit; so in den Denkmälerinventaren von Württemberg (bes. Jagstkreis), Bayern (bes. Unterfranken), Baden (Kr. Mosbach), Hessen (Kr. Erbach).

An Michael und Leonhard schließen sich noch mehrere jüngere Bildhauer der Familie an, die jedoch mehr dem Namen als den Werken nach bekannt sind.

Zusammenfassende Behandlung hat die Familie Kern schon früher erfahren durch G. Bossert, der viele Lebensdaten mit Sorgfalt sammelte (Schw. Chronik 1882, S. 141), durch A. Klemm, welcher einige Werke aus der Literatur beibrachte (Württemb. Vierteljahrshefte V, 1882, « Württemb. Baumeister und Bildhauer ») und durch E. Gradmann, der sie in einem kurzen Aufsatz (Württemb. Franken N. F. VI) in den kunsthistorischen Zusammenhang einordnete.

Dem Leonhard Kern ist eine Abhandlung im Württemb. Franken N. F. V 1894 von Kolb gewidmet. — Kürzere Besprechungen knüpfen sich an einzelne Denkmäler an[2].

Eine eingehendere kunsthistorische Würdigung aber verdienen die Bildhauer Kern so gut wie die Familie Gröninger

[1] J. v. Sandrart „Teutsche Akademie“ (Nürnberg 1675—79), J. G. Doppelmayr „Historische Nachricht von den Nürnberger Mathematicis und Künstlern“ (1730). Darnach die Künstlerlexika von Nagler, Füßli u. a.

[2] Sollen hiebei genannt werden.

in Westfalen[1], die Junker in Aschaffenburg[2] oder die sächsischen Bildhauer[3] mit G. M. Nosseni[4].

Vorliegende Dissertation über Michael Kern bildet einen Teil aus den unter den «Studien zur Deutschen Kunstgeschichte» erscheinenden «Monumentalwerken der Familie Kern». Dort wird auch die Kunst der übrigen Familienmitglieder behandelt; dort findet man die Belege, auf welche die im Text eingeführten Nummern hinweisen, neben literarischen eine große Anzahl archivalischer, die zum Teil erstmals veröffentlicht werden, so mehrere Originalbriefe von Michael und Leonhard Kern und ausführliche Gedingbriefe.

Für alle gütige Unterstützung, die mir zuteil wurde, besonders von meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor von Lange, und Herrn Dr. Paul F. Schmidt, der mir zahlreiche Abbildungen nebst Reisenotizen überließ, sage ich an dieser Stelle meinen Dank.

[1] F. Koch, Beiträge zur Westfälischen Geschichte. Münster 1905.

[2] Angekündigt von O. Schultze-Kolbitz in „Das Schloß zu Aschaffenburg". Straßburg, Heitz.

[3] B. Händke „Studien zur Geschichte der sächsischen Plastik". Dresden 1903.

[4] W. Mackowsky „G. M. Nosseni" (in Gurlitts Beiträgen zur Bauwissenschaft 1904.)

Verzeichnis der benutzten Archive.

Bamberg, Kgl. Kreisarchiv und bischöfl. Ordinariatsarchiv.
Erbach, Gräfl. Archiv.
Forchtenberg, Stadtpfarramt.
Heilbronn, Ratsarchiv.
Künzelsau, Staatsarchiv.
Langenburg, Domänenkanzlei.
Nürnberg, Ratsarchiv der Stadt Nürnberg.
Oehringen, Fürstl. Hohenlohische Archive.
Wallerstein, Fürstl. Archiv.
Wertheim, Fürstl. Löwenstein-Freudenberg'sche Domänenkanzlei.
Würzburg, Ratsarchiv, Kgl. Kreisarchiv, Ordinariatsarchiv, Archiv des historischen Vereins für Unterfranken und Aschaffenburg, Universitätsbibliothek.

I.

Biographisches.

(Belege Nr. 1—25.)

Die Familie Kern, ansässig in Forchtenberg am Kocher (Württemberg, Jagstkreis), brachte im 16. und 17. Jahrhundert eine Reihe von Kunsthandwerkern und Künstlern hervor, deren Stammbaum sich folgendermaßen darstellt[1]:

[1] Nach Kirchenbüchern von Forchtenberg, Inschrift auf dem Grabstein Michaels I. (in Forchtenberg, Gottesacker), J. Sandrart, Teutsche Akademie, Nekrolog Leonhards in Hall (vgl. Kolb: Württemb. Franken N. F. V. 1894), vgl. G. Bossert (Schwäb. Chronik 1882, S. 141.) Ein Stammbaum, der sich im Besitz eines Nachkommen, Herrn G. Kern in Heilbronn, befindet und von Fr. Renatus Kern i. J. 1836 zusammengetragen wurde, ohne daß die Quellen nachweisbar wären, nennt Michael I. „Amtsbürgermeister und Bildhauer von Forchtenberg“, aber die Glaubwürdigkeit dieser Nachrichten wird gleich in Frage gestellt durch die falsche Angabe, daß Michael II. Amtsbürgermeister in der Reichsstadt Hall gewesen sei.

- Michael I. 1529–1603.
  - Michael II. Werkmeister 1555—1634
    - **Michael III.** Bildhauer 1580—1649
      - Achilles Bildhauer 1607—1691
      - Susanna cop. 1640 mit Joh. Phil. Preuss, Bildhauer
    - Georg Baumeister u. Burgvogt geb. 1583
    - Leonhard Bildhauer 1588–1662
      - Konstantin Maler geb. 1618
      - Joh. Jakob Bildhauer 1632–68
    - Peter II. Bildhauer geb. 1594
      - Peter III. Bildhauer 1615—1635
  - Endris
    - Johannes Meurer geb. um 1588
    - Endris Bildhauer geb. um 1596
  - Peter I. Meurer 1570–1634

Der Stammbaum zeigt, mit welcher Stetigkeit sich die Familie in den drei ersten Generationen vom Handwerk zur Kunst heraufarbeitet.

Michael I. ist nur dem Namen nach bekannt [1]. Sein ältester Sohn, Michael II., beginnt mit dem Tüncherhandwerk [2] und wird ein zu seiner Zeit berühmter Steinmetz, der sich an seiner Brücke in Schöntal (Württ. Jagstkreis) mit Brustbild und Inschrift verewigt hat [3]. Das Bildnis darf zugleich als Probe seiner bildhauerischen Tätigkeit angesehen werden, welche nur die Bedeutung von Gelegenheitsarbeit hat, ebenso wie sonstige plastische Zierstücke, die man ihm zuweisen kann [4]. Die Inschrift nennt Michael II. Werkmeister. Dazu paßt, daß die Kirchenbücher niemals ihn, dafür aber, zur Unterscheidung von ihm, seinen gleichnamigen Sohn, Michael III. als Bildhauer bezeichnen.

Dieser ist d e r Bildhauer von Forchtenberg. Geboren 1580, erscheint er 1593—96 wiederholt mit seinen Eltern beim Abendmahl und erlernt in dieser Zeit das Steinmetzenhandwerk [5], vermutlich bei seinem Vater. 1597, also 17 jährig, kommt er zu dem Heilbronner Bildhauer Jakob Müller für vier Jahre in die Lehre. Nachdem er 1601 seinen Lehrbrief [5] erhalten hat, würde seine Wanderschaft beginnen. Da er aber 1603 und 1605 in Forchtenberg nachzuweisen ist, und wahrscheinlich (wenn nicht sein Vetter gleichen Namens gemeint

[1] Grabstein und Forchtenberger Kirchenbuch.

[2] Die Bezeichnung, die aus dem Forchtenberger Kirchenbuch 1634 stammt, ist nicht wörtlich, sondern als allgemeine, zusammenfassende Zunftbezeichnung zu nehmen.

[3] Michel Kern, „Burger zu Forchtenberg, Werkmeister diser Brucken“ 1609.

[4] Torturm Forchtenberg mit Löwenmaske, bezeichn. M. K. 1604. Fenster im Schloßhof zu Langenburg mit demselb. Steinmetzzeichen (vgl. Klemm).

[5] Kanzleiprotokolle Andreä 1601, Ratsarchiv Heilbronn, gefunden von M. v. Rauch. Beleg Nr. 1.

ist) auch 1601 in Forchtenberg am Abendmahl teilnimmt, kann er nicht weit gekommen sein, hat vielleicht gar keine Wanderschaft unternommen. Man erwartet eine Wanderung nach Italien; aber allem nach war eine solche bei den Bildhauern um 1600 noch eine Ausnahme, erst zur Zeit Sandrarts wird sie die Regel.

1606 wird in Würzburg ein unehelicher Sohn von Michael III. getauft[1], im selben Jahr heiratet er dort Christina. Gleichzeitig wird er in die Würzburger Lukasbruderschaft aufgenommen[2], wobei zu ersehen ist, daß er noch keine zwei Jahre in der Stadt weilte[3]. 1607 glückt es ihm, zum « gemeinen Bildhauer und Steinmetzen der Stadt Würzburg » ernannt zu werden[4], zugleich (wohl diesem Amt zulieb) wird er Bürger[5] in Würzburg. Trotzdem hat er seinen Wohnsitz ständig in Forchtenberg[6], wo er regelmäßig mit seiner Frau am Abendmahl teilnimmt und zahlreiche Kinder zur Taufe bringt. Stattliche Aufträge aus der ganzen Umgegend, die er mit Hilfe vieler Gesellen und Lehrlinge[7] bewältigt, wiederholen sich bis 1630. Aus der Zeit 1630—40, wo der Krieg in der Gegend am schlimmsten wütet, bleiben die Arbeiten aus. Gleichwohl scheint Michael in dieser Zeit in Forchtenberg anwesend zu sein, da er 1634 und 1636 bei Taufen als Pate erwähnt wird.

[1] Würzburg Ratsarchiv D.K.Mtr. (Mitteilung des Herrn Dr. Lockner Würzburg).

[2] Historischer Verein Archiv M.S.f. 105.

[3] Der Wortlaut heißt: „Er hat nicht die Zeit gearbeitet“; die geforderte Arbeitszeit war nach den Satzungen zwei Jahre.

[4] Hist. Ver. M.S.f. 44.

[5] Ratsarchiv Würzburg Standbücher 4 „Bürgeraufnahmen“ S. 289.

[6] Wenn die Stadtbaurechnung (Ratsarchiv) 1610 von ihm sagt „so allhie gewohnt“, so ist damit wohl die Zeit der betreffenden Arbeit, 1609 bis 1610 gemeint.

[7] Aus den Abendmahlsregistern nachzuweisen.

1636 stirbt seine Frau Christina[1]. 1643 verheiratet sich Michael zum zweitenmal mit Barbara Brackenheimer, Tochter des Vogtes zu Vaihingen. Zugleich bewährt er eine ungebrochene künstlerische Schaffenskraft. 1649 macht die Ruhr seinem Leben ein Ende.

Als weitere Mitglieder der Familie Kern, Mitarbeiter der Forchtenberger Werkstatt, sind anzuführen:

1. Michaels Bruder Georg, geboren 1583, der später Baumeister und Burgvogt von Neuenstein wird[2]. Er ist bis zu seinem 24. Jahre, also noch als Geselle, in Forchtenberg, wahrscheinlich wie Michael III. in der väterlichen Werkstatt.

2. Leonhard[3], geboren 1585. Er soll, seinem Nekrolog[4] nach, in Oehringen die Schule besucht haben und ist bis zu seinem 17. Jahre von Forchtenberg abwesend. Dagegen ist er dort als Bildhauer nachweisbar 1603—1605, 1607—1609, 1614—1617, 1618—1620; vermutlich war er in dieser Zeit Gehilfe seines Bruders Michael. 1609—1614 wanderte er in Italien.

1614 verheiratet er sich in Forchtenberg und siedelt, nach vorübergehender Tätigkeit in Heidelberg und Nürnberg, nach Hall über, wo er 1662 stirbt.

3. Peter II., geboren 1594, ist in Forchtenberg anwesend 1608—1614, 1619—1625 und heißt schon 1610, also mit 16 Jahren, « statuarius »; 1615 erhält er einen unehelichen Sohn (Peter III.) und verschwindet gleichzeitig aus den Kirchenbüchern. Nach fünf Jahren taucht er wieder auf und ist

[1] „48 Jahre alt und 20 Kinder Mutter, dabei noch so schön und jung scheinend, als wenn sie kaum 30 Jahre alt und kaum 2 oder 3 Kinder geboren hätte" (Forchtenb. Totenbuch).

[2] Wahrscheinlich 1612—22 Bauleiter in Künzelsau, s. unten. 1621 erscheint er im Forchtenberger Kirchenbuch als Pate (Jerg Kern, Burgvogt zu Neuenstein).

[3] Vgl. Kolb Württemb. Franken N. F. V. 1894.

[4] Beleg Nr. 24.

sicher 1622, wahrscheinlich[1] auch 1625 noch in Forchtenberg, als Gehilfe seines Bruders Michael. Später soll er sich, einem Stammbaum[2] der Familie nach, in Koblenz niedergelassen haben.

4. Neben Michaels Brüdern ist sein Vetter Endris (Sohn des Endris) Gehilfe des Bildhauers. Er ist geboren um 1596, wird 1616 mit den Gesellen Michaels III. beim Abendmahl genannt und verschwindet 1621. 1620 wird in Harburg ein Vetter Michaels erwähnt, der mitgekommen sei zu den dortigen Arbeiten. Dies wird wohl Endris sein.

In der folgenden Generation erwachsen dem Bildhauer neue Schüler, zunächst:

5. Sein Sohn und Nachfolger Achilles. Er ist 1607 geboren und scheint fast sein ganzes Leben in Forchtenberg zngebracht zu haben. Stirbt 1691 hochgeehrt, doch ohne einen Nachfolger zu hinterlassen[3].

6. Peter III., der um 1615 geborene Sohn Peters II., kommt zu seinem Oheim Michael in die Lehre, stirbt aber schon 1635, da er eben ausgelernt hatte[4].

[1] Wenn nicht sein Oheim Peter I. gemeint ist.

[2] Vgl. Anm. 1 auf S. 5.

[3] Leonhards Sohn, Johann Jakob, wird ein angesehener Bildhauer, wächst aber außerhalb Forchtenbergs auf. Vgl. Beleg Nr. 23a.

[4] Forchtenberger Totenbuch 1635.

II.

Gesicherte Werke Michael Kerns.

Die Werke Michael Kerns sind vor allem zu suchen in der Gegend von Forchtenberg und Würzburg; vereinzelte in Bamberg und Harburg i. R. beweisen, daß der Wirkungskreis des hohenlohischen Bildhauers (so wird er gern genannt) nicht so eng war, wie die zu seiner Zeit bestehenden Zunftregeln vermuten lassen. Die Aufträge im weiteren Umkreis verdankt er, wie sich leicht aus den Namen der Besteller ersehen läßt, den Empfehlungen, welche ihm seine eigentlichen Herren angedeihen ließen; dies waren die Grafen von Hohenlohe und der Bischof von Würzburg, welcher als Fürst die städtischen Angestellten beschäftigte, und zwar bezeichnenderweise Protestanten ebenso wie Katholiken. Ja die katholische Kirche hat sogar für den Protestanten Michael Kern mehr Aufgaben als die evangelische, die außer an Grabmälern keinen Aufwand treibt. Andere Kunstwerke als solche, die zum Schmuck von Kirchen bestimmt sind, haben sich von Michael Kern nicht nachweisen lassen.

Den Nachweis seiner Urheberschaft gewinnt man aus Archivalien. Signatur findet sich nur an einem Werk, könnte

aber möglicherweise auch Michael II. als den Stifter bezeichnen. Es haben sich jetzt 18 archivalisch gesicherte Denkmäler ergeben (Bossert zählt erst 1, A. Klemm 2, E. Gradmann 4). Bei 15 anderen kann die Zugehörigkeit zu Michael Kerns Werkstatt aus dem Stil erschlossen werden. Einige weitere sind nur bekannt durch Archivalien (ein Altar in Dettelbach, ein Portal in Unterzell, zwei Grabsteine in Harburg, ein Portal in Lauda, drei Altäre für Berlichingen, ein Vesperbild für Dettelbach).

Archivalisch gesicherte Werke des Michael III. Kern.

Beschreibung der archivalisch beglaubigten Werke, ihrer Entstehungszeit nach.

---

1. Kanzel der Domkirche zu Würzburg, errichtet 1609.

Die Kanzel, ohne Schalldeckel etwa 3 m hoch, besteht aus Alabaster auf Sandsteinkern[1] (der Schalldeckel aus Holz, die Stiege aus Sandstein). Sie ist fünfseitig und schließt sich an den ersten Pfeiler des südlichen Seitenschiffes so an, daß die Treppe im rechten Winkel um den Pfeiler herumbiegt; Abschluß der Treppe ist ein hohes Tor. — Die Kanzel mit ihrer gewölbten Unterseite ruht zunächst auf einem wulstförmigen Polster, dieses auf einem vierseitigen Tragpfeiler, dessen Fuß vier Evangelisten auf Volutenpostamenten (beinahe lebensgroß) sitzend vorgelagert sind (bezeichnet durch Köpfe der symbolischen Tiere, deren einer fehlt). Der Tragpfeiler selbst trägt in vier Nischen Statuetten der Kirchenväter (zwei davon erneuert). Das nodusartige Polster ist ornamentiert wie die Unterfläche des Korpus. Um die letztere spannen sich

[1] Siehe S. 52.

außerdem noch fünf Volutenkonsolen; über diesen stehen dann die glatten Säulen der Brüstung (mit verkröpften Gesimsen oben und unten), welche Passionsreliefs einschließen, je zwei übereinander. Sie stellen, an der Treppe beginnend, dar: 1. Gethsemane und 2. Gefangennahme, 3. Christus vor Kaiphas und 4. Christus vor Pilatus, 5. Geißelung und 6. Dornenkrönung, 7. Kreuztragung und 8. Kreuzaufrichtung, 9. Kreuzabnahme und 10. Grablegung, alle in hohem Relief mit wenigen Hauptfiguren.

Die Treppe und der Schalldeckel tragen Alabaster-Statuetten von Tugenden (etwa $^1/_2$ m hoch); es sind drei am Tor, drei an der Brüstung, fünf am Deckel. Ihre Attribute wiederholen sich zum Teil.

Das Ornament ist Beschläg, flach, mit runden Voluten, scharfen Graten und scheinbar durch Nägel festgehalten.

Beleg Nr. 65.

Nachrichten: Ratsprotokoll 1608, S. 180, Kerler: «Unter Fürstbischof Julius» im Archiv des Historischen Vereins für Unterfranken und Aschaffenburg. H. 41, 1899.

Michael Kern bekommt 500 fl. Das ganze Werk kostet 1100 fl.

Das Stiegengespreng fertigt Jobst Pfaff (Steinmetz), den Schalldeckel der Schreiner Konrad Nischer. Vergoldung und Bemalung besorgt 1610 Michael Häusler. Ein kunstvolles Gitter, welches die unteren Teile umgab, kostete 500 fl., ist aber nun beseitigt.

Die Kanzel wurde um 1700 restauriert und an den jetzigen Platz versetzt; früher stand sie am 5. Pfeiler.

Der Gesamteindruck des Werkes entspricht den Forderungen der Auftraggeber, wie sie in der Bestellung ausgesprochen werden: sie ist stattlich und zierlich zugleich. Statt-

lich ist nicht nur ihr Material, sondern auch ihr Aufbau, dessen Umfang durch die vorgelagerten Figuren betont ist.

Letztere haben zugleich die Aufgabe, die Standfestigkeit (entsprechend den Füßen eines einbeinigen Tisches) zu erhöhen, wenigstens für das Auge, wenn auch tatsächlich die Voluten in unorganischer Weise von dem Pfeiler abgesetzt sind. Monumental sind die Evangelisten mit ihren michelangelesken Haltungen, der grobgeschnittenen, dem Material entsprechenden Ausführung (allerdings wird seine Ueberarbeitung nur mit Rücksicht auf das verdeckende Gitter unterblieben sein). Die Passionsreliefs dagegen genügen der Forderung der Zierlichkeit und bleiben doch auf die Ferne deutlich.

Die Figuren der Tugenden sind zwar von Kern, doch ohne Sorgfalt behandelt. Stiege und Schalldeckel Handwerkerarbeit ohne künstlerische Qualität. Ebenso das in den Formen rückständige Ornament der Kanzel selbst. Michael Kern darf nur für die Alabasterskulpturen und den Aufbau der eigentlichen Kanzel verantwortlich gemacht werden. Der Entwurf scheint nicht einheitlich zu sein.

2. Tumba des jungen Grafen Georg des V. von Erbach (gest. 1609) in der Gruft der Stiftskirche zu Oehringen (Württemberg).

Im gleichen Jahre wie die Domkanzel in Würzburg, 1609, wurde das Grabmal eines vierjährigen Herrleins von Erbach in Auftrag gegeben, der in der Gruft des Hauses Hohenlohe bestattet ist. Es ist eine kleine kastenförmige Tumba, welche die Liegfigur des Verstorbenen und vier Wappenengel auf dem Deckel trägt. Material für Bildhauereien Alabaster, für den Aufbau Sandstein

Die Porträtfigur des Verstorbenen ist lebensgroß und zeigt einen dickbackigen Knaben mit geschlossenen Augen, in

modische Tracht gekleidet (Schoßwams mit breitem Umlegekragen, Pumphosen mit Rosetten am Strumpfband, Halbschuhe). Der gebogene linke Arm hält einen winzigen Degen, die rechte Hand, auf der Brust liegend, ein Sträußchen. Ein Blumenkranz, mit dem Strauß zum Totenschmuck gehörig, ziert den Kopf, dessen Haar, sonst kurz geschnitten, an der linken Schläfe in langer Locke herabhängt.

Neben dem Gräflein finden an den vier Ecken der Deckplatte vier kleine Engel Platz, welche knieend je ein Wappen des Verstorbenen halten und sich mit munteren Gesichtern paarweise anblicken. Ihre rundlichen Körper sind stark verdreht.

Die länglichen Wappenschilder sind umrahmt von Kartuschen mit eingerollten Rändern (Rollwerk). Weiterer ornamentaler Schmuck finden sich an den Gewänden der Tumba: vier Konsolen an den Ecken der Langseiten (mit Voluten, Akanthus, Dreischlitz), als Füllung der Seiten je eine Alabastertafel in Umrahmung aus Rollwerk (durchsetzt mit Akanthus, Löwenköpfen, Früchten und Schotenbildungen). Die Inschriften der Platten, welche wohl einst in Gold gemalt waren, sind verschwunden, auch sonst keine Bemalung vorhanden. Erhaltung der plastischen Formen, sowie der Politur gut.

Nachrichten: Aus Erbacher Korrespondenzen ergibt sich nur, daß das Grabmal im Jahr 1609 dem Forchtenberger Bildhauer «auf sein Andringen» in Auftrag gegeben wurde. Der Preis betrug wenig über 100 fl. und wurde 1610 bezahlt. (Personalakten Gr. Fr. Magnus von Erbach im Grfl. Archiv Erbach [1]).

Literatur: Albrecht, die Stiftskirche zu Oehringen (Oehringen 1837); O. Klassert: Hessische Chronik Juni 1914 (betreffend Grabmäler in Michelstadt). Erste Zuschreibung von E. Gradmann.

[1] Nach gütiger Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Klassert.

In der düsteren Gruft kommt neben den andersartigen Grabmälern der festliche Glanz des polierten Alabasters, für ein Kindergrabmal besonders passend, schön zur Geltung. Dem heiteren Eindruck, den das Gesamtbild des Denkmals macht, entspricht die liebevolle Durchbildung des geschmückten Knaben, der Ausdruck der Putten.

Das Ornament ist ein ganz anderes als das gleichzeitig entstandene der Würzburger Domkanzel. Im Gegensatz zu jenem unorganischen Flächenrollwerk, welches charakteristisch ist für den Stil der Renaissance, findet man hier weich plastisch, mit Vorliebe für Organisches ausgeführtes Ornament, welches schon an Knorpelwerk anklingt. Unmöglich ist, daß beide Formen vom gleichen Meister im selben Jahre ausgeführt seien; man muß also annehmen, daß in Würzburg das gesamte Rollwerkornament von dem Steinmetzen herrührt.

3. Epitaph des Fürstbischofs Johann Philipp von Gebsattel in der Michaelskirche zu Bamberg, errichtet 1611.

Das aus Alabaster auf Sandsteinkern ausgeführte Wandgrabmal gehört dem in jener Zeit sehr gebräuchlichen Typus des Andachtsbildes an.

Der architektonische Aufbau gliedert sich so, daß sich das Andachtsbild, von Säulen eingefaßt und mit einem flachen Bogen bedeckt, auf einem mit Inschrift versehenen Sockel erhebt. (Die Säulen sind im untern Drittel verziert, der Bogen mit den Wappen der Ahnenprobe bedeckt, die Inschrifttafel seitlich ausgerundet).

An das Andachtsbild schließt sich auf jeder Seite ein Flügel an, der von einer Volutenkonsole getragen, eine Tugendstatue faßt und oben abgeschlossen ist durch einen Bogen, der auf einer Konsole in Form eines Gitterkorbes ruht,

und einem darüberliegenden Gebälkstück. Ueber dem Bogen des Mittelfeldes erhebt sich als Bekrönung das Hauptwappen, gehalten von zwei knieenden Engeln, über den Seitenflügeln je ein Obelisk.

Das Hauptbild zeigt den Bischof, wie er im Ornat betend kniet, nach rechts gewandt, wo ein (jetzt verschwundenes) Kruzifix stand. Ueber dem Betenden erscheinen in Wolken die Halbfigur Gott Vaters, die Taube des heiligen Geistes und zwei Cherubimköpfe. Die Tugendstatuen sind unterlebensgroß, durch Attribute gekennzeichnet als Liebe (Bekrönungsfigur), Glaube und Hoffnung. Das räumliche Verhältnis der letzteren zu dem darüber schwebenden Bogen mit Gitterkorb wird ursprüngtich so gedacht gewesen sein, daß der Korb auf dem Kopf der Figur aufsaß (Karyatiden); damit wäre auch die unmotivierte Armhebung der Hoffnung erklärt. Schon bei der Ausführung aber wurde die jetzige Form gewählt. Die Wappenengel sind erwachsen und bekleidet dargestellt.

Ornament am Wappen: Kartusche mit Akanthus und Schotenbildung.

Beleg Nr. 25—28.

Der Alabaster stammt aus Forchtenberg, der Sandstein aus Zeil. Breite 2,5 m.

Archivalien: Kreisarchiv Bamberg, Hofkammer — Zahlamtsrechnungen 1611: S. 317, 371. 1612: S. 289, 373. 1613: S. 304.

Aus der Inschrift geht hervor, daß der Bischof 1609 gestorben ist, und sein Nachfolger Bischof Johann Gottfried von Aschhausen das Denkmal bestellte.

Ehemaliger Standort Dom; Versetzung 1838, gleichzeitig Restauration mit kleinen Fehlern. Rötliche Hauttönung, sowie Bemalung der Augensterne ist ursprünglich.

Literatur: Pfister M., « Geschichte der Restauration der Domkirche zu Bamberg » 1820—44.

Archivalien z. T. benützt von Leitschuh « Bamberg » (in Seemanns Kunststätten).

Weder die Idee der Darstellung noch die des Aufbaues ist neu; der Porträtkopf entbehrt der individuellen Belebung. Die Architektur ist kompliziert und spielerisch zusammengesetzt. Aber die Ausführung des Ganzen fein und sauber.

4. Epitaph des Bischofs Neidhardt von Thüngen in der Michelskirche zu Bamberg, errichtet 1611.

Das Grabmal (aus Alabaster auf Sandsteinkern, 3 m breit, ca. 5 m hoch) steht neben dem vorigen und baut sich auf in drei Teilen: Hauptgeschoß mit stehender Figur des Verstorbenen, Untergestell (kombiniert aus Hängeuntersatz und Sockel) und hohen Aufsatz mit Relief, Heiligenfiguren und einem krönenden Wappen.

Das Hauptgeschoß ist architektonisch gegliedert durch zwei korinthische, unten verzierte Säulenpaare, welche die Figur des Bischofs flankieren und in ihren schmalen Zwischenräumen die Ahnenprobe fassen. Der Bischof steht in vollem Ornat frontal in einer Muschelnische. Ueber den Säulenpaaren findet sich in den unverhältnismäßig hohen Friesen je ein quadratisches Relief mit Darstellungen der Verkündigung und des Todes Mariä. Der Aufsatz trägt in der Mitte ein (oben und unten flach ausgerundetes) Relief der Marienkrönung; dieses wird flankiert von zwei korinthischen Säulen auf Postamenten; rechts und links davon stehen die Statuen der Heiligen Heinrich und Kunigunde, welche Giebelanläufe (aus Voluten und Rollwerk, zum Teil verdecken. Das bekrönende

Hauptwappen, umrahmt von Kartusche mit Schotenbildung, wird gehalten von zwei sitzenden nackten Engelknäblein.

Der Untersatz ist am Rande ausgeschnitten wie Laubsägearbeit und verziert mit Voluten, Beschlagspangen und Engelsköpfen.

Beleg Nr. 25--28.

Literatur, Archivalien und Erhaltungszustand wie bei dem vorigen.

An Material kam Alabaster aus Windsheim (für die Reliefs) hinzu. — Der Bischof war schon 1599 gestorben, sein Grabmal wurde also nicht von dem nächsten Nachfolger gesetzt.

Das Grabmal zeichnet sich vor dem vorigen, mit dem es gleichzeitig entstanden ist, aus durch die Folgerichtigkeit und Klarheit der Architektur. Wenn auch der unarchitektonische Untersatz in diesem Sinne keinen Vorzug bedeutet, da ein aus Stein gebildetes Denkmal nicht leicht hängend gedacht werden kann wie eine Schreinerarbeit.

5. Standbilder der 14 Nothelfer in der Wallfahrtskapelle auf dem Gügel bei Schesslitz (Bayern), gekauft 1611.

Die Standbilder stehen in ca. 2,5 m Höhe rings an den Wänden des Chores und des Schiffes auf Konsolen vor Muschelnischen. Die Größe der einzelnen Figuren ist 1,30 m.

Die Reihenfolge der Heiligen ist nicht die übliche; man beginnt am Triumphbogen links und findet:

Vitus, Erasmus, Dionysius, Blasius, Christophorus, Eustachius, Pantaleon, Achatius, Barbara, Margaretha, Katharina, Georg, Cyriakus, Eligius.

Es sind dekorative Figuren in mannigfachen Kostümen.

Beleg Nr. 29.

Das Material ist Alabaster (übertüncht und stellenweise vergoldet) und Holz (für die Attribute). Somit könnten die Figuren wohl unter den in der Kammerrechnung (Kreisarchiv Bamberg) 1611 angeführten «von Holz und Alabaster gemalten Bilder» gemeint sein [1], die der Bischof von Michael Kern kaufte. Da der Bischof als Stifter für die Kapelle bekannt ist, ferner der Preis von 140 fl. zu der Anzahl der Figuren paßt, so darf die Urheberschaft Michael Kerns, die schon in einer handschriftlichen Chronik [2] der Kapelle von Pfarrer Haas behauptet wird, als gesichert gelten. Die Niedrigkeit des Preises [3] erklärt sich aus der flüchtigen Ausführung der für Fernwirkung berechneten Standbilder.

Literatur: G. Dehio «Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler» Mitteldeutschland. Bd. I. 1914.

6. Portal der Wallfahrtskirche zu Dettelbach (A. B. Kitzingen, Bayern), errichtet 1612—13. Tafel I.

Das Portal besteht aus gelbem Sandstein und erhebt sich zu der stattlichen Höhe von ungefähr 6 m. Es schmückt die Westseite der Kirche. 1885 wurde es restauriert, wobei einzelne Figuren überarbeitet, ein Engel (oben bei Maria) erneuert wurden.

Der architektonische Aufbau, welcher altarähnlich zahlreiche religiöse Darstellungen faßt, besteht aus mehreren Geschossen. Das unterste enthält die rundbogige Türe, flankiert von zwei Säulenpaaren (korinthisch, am Schaft verziert),

[1] „Bild“ ist allgemein die Bezeichnung für Standbild.
[2] Beim Meßner der Kapelle aufbewahrt.
[3] Siehe S. 56.

welche je eine Apostelstatue, Petrus und Paulus, einschließen. Zu Seiten der äußeren Säulen ladet die Wand in Volutenform aus. Ueber der Tür befindet sich das Wappen des Bischofs Julius Echter, von dem aufgebogenen Gesimse in Hufeisenform umrahmt.

Ueber dem Gesimse, in einem zweiten attikaähnlichen Geschoß, stehen Figuren der Verkündigung, rechts die kniende Maria, links der schreitende Engel. Zwischen beiden, um ein Halbgeschoß erhöht, ist die Anbetung der Könige dargestellt, in einem oblongen Relief, dessen Vordergrundsfiguren vollrund sind (Wandgruppe) und das von zwei Säulen (korinthisch mit Fruchtbehang am Schaft) eingefaßt wird. Seitlich davon ausgedehnte Giebelanläufe. Ueber dem Relief, im obersten Geschoß, findet sich eine Nische mit dem Standbild der Muttergottes nebst vier Engeln, zu Seiten der Nische je eine Heiligenfigur, Kilian und Augustin. Die Krönung des ganzen Aufbaus bildet ein rundes Maßwerkfenster (Steinmetzenarbeit wie die anderen Maßwerkfenster der Kirche), in welches die Bedachung der genannten Nische einschneidet. Das Ornament erinnert an den Rändern an Laubsägearbeit. Knorpelwerk ist, im Wappenschild, kaum angedeutet. Grotesker Zierrat ist reichlich verwendet, eine klassische Ranke im Fries.

Beleg Nr. 30.

Ausführliche Nachrichten gibt das «Memorial» im Archiv des historischen Vereins zu Würzburg; im Auszug veröffentlicht in Kunstdenkm. s. unten. Die Arbeitszeit betrug 4 Monate (abgesehen von der Aufstellung des Portales); der Preis 1000 fl.

Außer Michael Kern sind stets 4—6 Gesellen an der Arbeit.

Literatur: Kunstdenkm. Bayern, U.-Franken, B. A. Kitzingen. Mit Abbildung.

Das Portal ist eines der vollkommensten Beispiele deutscher Spätrenaissance, der Schreinerarchitektur im Sinne Wendel Dietterlins.

Sein Prachtstück ist das Anbetungsrelief, welches einen Meisterstich von H. Goltzius wiedergibt. Der Bildhauer hat die Kompostition nur durch Umstellung einiger Figuren mit Rücksicht auf den gegebenen Rahmen geändert, die Einzelheiten getreu nachgebildet und sogar im Stil (Faltenwurf) — der Stich ahmt den Stil Dürers nach — noch etwas Dürerisches herausgebracht. Tafel II.

Sicher ist die Wahl gerade dieses Stiches als Vorbild ein Beweis für das bewußte Zurückgreifen auf Gotisches. Schon die Kostüme (Barttracht des knieenden Königs, Barett und Schaube einer Hintergrundsfigur), auch die realistische Mohrenfigur mußten den Betrachtern des 17. Jahrhunderts als altertümlich auffallen.

Es ist möglich, daß auch die Figuren von Kilian und Augustin Statuen des 15. Jahrhunderts nachahmen. — Die anderen Figuren sind im Stil verschieden, sichtlich von Händen der Gesellen ausgeführt, am besten die Madonna. Mitarbeit des Steinmetzen macht sich an den architektonischen Teilen und im Ornament bemerklich.

7. Portal des Franziskanerklosters zu Würzburg, gefertigt 1613.

Das in die enge Franziskanergasse führende Sandsteinportal hat als Bekrönung ein Relief «Stigmatisation des heiligen Franz», über dem eine Heiligenfigur steht. Das Uebrige ist Steinmetzarbeit (Wappen des Bischofs Julius). Alles ist sehr verwittert, zwei Heiligenfiguren zu Seiten der Reliefs fehlen.

Das Relief, welches allein noch von Bedeutung ist, ist etwa 1 m breit und zeigt den knienden Heiligen in einer

Landschaft mit Klosterbauten und einen zweiten Mönch im Mittelgrund.

Die plastische Arbeit des Portals erinnert in der Faltengebung an das Anbetungsrelief in Dettelbach, welches zur gleichen Zeit entstand; die räumliche Perspektive des Reliefs ist sogar besser als dort.

Beleg Nr. 30.

Im Mai 1613 wurde das Portal am Pförtnerhäuslein eingesetzt (Baurechnung 1613); ausgeführt wurde es in Dettelbach.

Ms. Hist. A. U. Fr. f. 72, fol. 112, 127, 131, 133.

Lit. Kunstd. Bayern, Stadt Würzburg, S. 180.

8. Grabmal des Grafen Ludwig II. von Löwenstein und seiner Gattin, in der Stadtkirche zu Wertheim, ausgeführt 1614–16. Tafel III.

Das ganz aus Alabaster aufgebaute 3,5 m hohe Denkmal heißt im Volke « Bettlade » nach seiner den alten Bettstellen ähnlichen Form: Tumba mit säulengetragenem Baldachin.

Die auf zwei Stufen stehende, unten ausgebauchte Tumba enthält an ihren Gewänden rechteckige Felder (je drei auf den Langseiten, je eine an den schmalen), welche einst mit Reliefs und Schrifttafeln gefüllt waren (erhalten ist davon nur ein Fragment, in dem man « Goliath » erkennt; es werden demnach biblische Kampfszenen dargestellt gewesen sein). Auf dem Deckel der Tumba liegen in dem Gehege der Säulen die lebensgroßen Bildnisse, der Graf in schön verzierter Rüstung, die Gräfin in ihrer gewöhnlichen modischen Kleidung; zu Häupten der Verstorbenen ein liegender Löwe.

Die Säulen, im unteren Drittel mit Trophäen geziert, haben ein verknorpeltes korinthisches Kapitell und stützen den

nach der Art des klassischen Gebälkes profilierten Baldachin. Dieser trägt auf den Ecken vier sitzende Putten, — welche durch Gebärden, plastische Tränen und Handhabung von Taschentüchern als Klagende bezeichnet sind, — und an den Seiten, den Rändern entlang « Gesprenge » d. h. ornamentale Aufsätze (je drei an den Langseiten, je einen an den schmalen). Innen, an der Unterseite des Baldachins, finden sich vier Reliefs, welche in restaurierter Arbeit darstellen: Golgatha, Auferstehung Christi, Verklärung und Jüngstes Gericht.

Das Ornament ist ausgebildetes Knorpelwerk: eine weiche quellende Masse mit knorpeligen Verdickungen, gedrückten mehrfachen Schneckenwindungen, durchsetzt mit Fratzen, Schoten, Akanthus, Cherubimköpfen, Schuppenmuster u. a.

Beleg Nr. 32.

Nach dem Geding, erhalten im Fürstl. Löwenstein-Wertheim-Freudenbergischen Archiv zu Wertheim (Abt. H. S. Nr. 7) und abgedruckt in Kunstdenkm. Baden (s. u.) stammt der Alabaster z. T. aus Nordhausen (Thüringen), z. T. aus dem Hohenlohischen. Der Preis des ganzen Werkes betrug 1380 fl. und 12 Malter Korn, die Arbeitszeit 2 Jahre. Der jetzige Standort, in der Mitte des Chores, ist der ursprüngliche.

Die Gesichter der Verstorbenen wurden in Wertheim selbst ausgeführt, nach gemalten Porträts, die Kostüme nach wirklichen Kleidern.

Lit. Kunstd. Baden, Kr. Mosbach mit Abbildung und Abdruck des Bestandbriefes.

Mit dem Bestandbrief hat sich auch noch eine signierte Visierung des Werkes erhalten (jetzt in der Sammlung des Hist. Vereins, im Alten Rathaus zu Wertheim), als einzige Zeichnung Michael Kerns. Lavierte Federzeichnung, circa 30 : 20 cm, teilweise zerstört; Architektonisches liniert, Figürliches freihändig gezeichnet.

Hier finden sich, im Unterschied zu dem ausgeführten Grabmal, auf den schmalen Seiten zwei Säulen statt drei, auf den langen zwei Tumbafelder und zwei Baldachingesprenge statt je dreien. Der Löwe fehlt; er wurde, wie der Bestand erzählt, auf Wunsch des Bestellers zur besseren Raumfüllung eingefügt.

Das Ornament ist einfacher gehalten, magerer in der Form, sieht nicht aus wie Knorpelwerk. Alle Elemente, besonders Akanthus mit Voluten, sind noch gegenständlich deutlich, nicht verknorpelt.

Die Felder für die Historien sind leer gelassen.

Das Grabmal in Wertheim ist nicht nur das kostbarste Werk Michael Kerns, sondern auch sein monumentalstes. Der ganze Aufbau ist zu einer festen Säulenhalle geworden, in welcher der Sarg als Sockel anzusehen ist; eine Idee, die in Deutschland einzigartig, in niederländischen Grabmälern um 1550 schon häufig ausgeführt (z. B. Grabmal Brederode in Vianen) und ähnlich im Stich verbreitet war. (Vredemann Vries, Coenotaphiorum Formae, 1563).

Ein bestimmtes Vorbild ist jedoch für Michael Kern nicht nachzuweisen. — Auch ist selbstverständlich der populäre Vergleich mit einer Bettlade nicht so zu verstehen, als ob diese Aehnlichkeit vorbildlich für den Bildhauer gewesen wäre; vielmehr ist sie eine Parallelerscheinung.

Gegenüber dem Aufbau ist allerdings die Darstellung der Persönlichkeiten, welche uns als das Wichtigste erscheint, hintangesetzt, sowohl räumlich als auch in der Qualität der Arbeit. Aber alles Dekorative an dem Denkmal erscheint von erstaunlicher Frische, die lebendigen Bübchen, das phantastische neuartige Ornament, die Wappen mit ihren abwechslungsreichen Umrahmungen.

Dagegen sind die Formen des Entwurfes so spitz und rückständig im Orrnament, daß man eine ungenügende zeichnerische Fähigkeit bei dem Bildhauer voraussetzen muß.

Schwächen des ausgeführten Denkmales sind, außer der schematischen Porträtdarstellung, die Ueberladung des Gebälkes durch Wappen, und die zwar fleißige, aber gedankenlose Anbringung der Deckenreliefs an unsichtbarer Stelle. Eines dieser Reliefs, Golgatha, wiederholt Figuren der « Kreuzabnahme » der Würzburger Kanzel mit wenigen Veränderungen.

9. Grabmal des Grafen Friedrich Magnus von Erbach in der Stadtkirche zu Michelstadt i. O., ausgeführt 1619—20.

Das ganz aus Alabaster bestehende, 2,5 m lange Denkmal ist eine tischförmige, an die Wand angelehnte, von drei Löwen getragene Tumba mit Liegfigur und zugehöriger Wandtafel. (Restauration mit Ergänzungen in Gips neuerdings vorgenommen.)

Die Löwen, deren zwei diagonal liegen, während der mittlere nach vorn gerichtet ist, stützen sich auf Konsolen (« Kragstein »), die als Voluten-Masken gebildet sind, und tragen auf den Köpfen die Deckplatte. Diese, wie ein klassisches Gebälk « versimbst » und mit Engelsköpfen besetzt, nimmt neben der lebensgroßen liegenden Figur des Grafen noch fünf stehende Wappenengelchen auf. Der Graf ist wach, betend, mit reichverzierter Rüstung gebildet, die Engel nackt, fröhlich, je zwei Wappen haltend. Die flache, reich verzierte Wandtafel bringt drei eirunde Namenstafeln (des Grafen und seiner beiden Gemahlinnen) in gemeinsamem ovalem Rahmen, welcher von mathematischen und musikalischen Instrumenten, die Neigungen des Verstorbenen andeutend, umgeben ist.

Beleg Nr. 33.

Der Bestandbrief, erhalten im Gräfl. Archiv zu Erbach (Bl. 2, Gedingzettel 1619), meldet, daß der Alabaster aus Kesselfeld oder Hall stammt. Die Arbeitszeit soll 30

Wochen betragen, der Preis 450 fl. Drei Gesellen werden erwähnt, aber ohne Namen.

Lit.: Kunstdenkm., Hessen, Kr. Mosbach, mit Abb.

A. Klassert in Festschrift für Fr. Schneider, Freiburg 1906 und Hessische Chronik Juni 1914 mit Abdruck des Gedingbriefes.

Das Grabmal, bei dem ausnahmsweise nur der Mann, keine der Frauen abgebildet ist, stellt eine Verbindung von Epitaph und Tumba dar, in der seltenen Form, daß die Tumba an Ausdehnung überwiegt.

Eine ähnliche, und zwar auffallend ähnliche Form findet sich in der Tübinger Stiftskirche (Grabm. Herzog von Lüneburg † 1613 und Bischof von Halberstadt † 1616): beidemal eine Platte mit Liegfigur, getragen von Tieren, das letztere ergänzt durch eine in der Nähe hängende Wandtafel. Auch die sonderbare Schrägstellung der Tragtiere findet sich an dieser Stelle wieder an einem alten Denkmal (Grabmal Herzogin Sabina), wo diese Anordnung allerdings durch die Raumverhältnisse bedingt war. Es ist demnach wahrscheinlich, daß der Bildhauer die nicht allzu weit entfernte Kunststätte gekannt hat.

10. Grabmal der Kinder des Grafen Ludwig Eberhard von Oettingen in der Schloßkapelle zu Harburg[1], ausgeführt 1619 bis 1620.

Das Epitaph ist eine einfache Wandtafel aus Alabaster und Solenhofer (« Neuensteiner ») Stein, 1,20 m breit, welche durch Gesimse gegliedert ist in Hauptfeld, Untersatz und Bekrönung.

[1] Herr Prof. Dr. Renner in Eßlingen machte mich auf die Harburger Denkmäler aufmerksam.

Das Hauptfeld enthält eine oben und unten ausgerundete Inschrifttafel und in den Ecken Agnatenwappen (von denen eines fehlt), der Untersatz eine mit Voluten eingefaßte Spruchtafel, umgeben von Zierat, der Aufsatz ein rundes Hauptwappen, gehalten von zwei zu den Seiten stehenden Engelchen. Eine Restauration mit kleinen Fehlern wurde neuerdings vorgenommen.

Beleg Nr. 34.

Das Geding im Fürstlichen Archiv zu Wallerstein (Personalakten Ludwig Eberhard), (gefunden von Archivrat Dr. Diemant, noch nicht veröffentlicht), meldet, daß der Preis nur 60 fl. betrug. Das Grabmal wurde 1617 bestellt, 1620 fertig, aber erst 1624 abgeholt.

Lit.: K. Jakob: Offizieller Führer durch Harburg. (Harburg 1914). Mit Abbildung des Denkmals und Abschrift der Personalinschrift.

Das anspruchslose Werk fällt auf durch seine altmodischen Einzelformen: Hauptwappen eingefügt wie in Dettelbach 1613, spitze Form der kleinen Wappen wie in Oehringen 1609, Form der Inschrifttafel wie in Bamberg 1611 (an einem Relief).

11. Die in demselben Geding genannten zwei Wappenengel (für 24 fl., aus Alabaster) sind auf einem Altar der Gruft noch vorhanden, aber kaum sichtbar, da die Gruft nicht zugänglich. Die zugehörige Leidensgruppe ist vielleicht von Leonhard Kern (nach einem Brief vom 24. November 1624 in Personalakten Graf Gottfrieds, Fürstl. Archiv Wallerstein.)

12. Epitaph des Grafen Gottfried von Oettingen und seiner beiden Gemahlinnen in der Schloßkapelle zu Harburg i. R., errichtet 1620.

Die Verstorbenen sind dargestellt als Standbilder in einem architektonischen Wandmal, bestehend aus Säulenreihe, Sockel

und Bekrönung. (Material Alabaster auf Sandsteinkern. Breite 3 m).

Der einfache glatte Sockel enthält drei Inschrifttafeln. Die vier Säulen (mit Verzierung im unteren Drittel und verknorpeltem Kapitell) des Hauptgeschosses nehmen in ihren Zwischenräumen die Figuren auf. Der Graf in der Mitte, durch einen Sockel aus Knorpelwerk und durch einen überdeckenden Bogen hervorgehoben, während seine Frauen, niedriger stehend, durch ein gerades Gebälk bedeckt werden. Der Herr ist auch durch kunstreich ausgeführte Kleidung, (Panzer mit Reliefs von Wappentieren) und bessere Gesichtsbildung ausgezeichnet vor den Frauen, die in ihrem « gewöhnlichen Habit » sehr schematisch dargestellt sind. Sie unterscheiden sich nur durch Größe und Körperfülle ein wenig untereinander.

Ueber den Köpfen der Frauen sind freihängende Guirlanden angebracht, die fast zerstört sind; darüber in dem erhöhten Fries je eine Spruchtafel. Die Bekrönung bringt über jeder Figur ihr Wappen in reich dekorierter ovaler Umrahmung.

Beleg Nr. 35—45.

Zahlreiche Nachrichten geben Briefe und der Gedingzettel im Fürstlichen Archiv zu Wallerstein (Personalakten Johann Gottfrieds Nr. 13, gefunden von Archivrat Dr. Diemant und benützt von Jakob, aber noch nicht veröffentlicht). Sie melden: die Frauenkleider werden nach der Natur gebildet, die Größe der Figuren genau angegeben. Ein Modell « aus Erden bossiert » wird ausdrücklich gefordert.

Der Preis betrug 500 fl. und 10 Malter Korn. Als Arbeitszeit war Dezember bis Michaelis (Mai) vorgesehen; sie verlängerte sich aber.

Lit.: K. Jakob, Führer durch Harburg, 1914, mit Abbildung des Denkmals und Wortlaut der Personalinschriften.

Der Aufbau des Grabmals war mit dem Standort gegeben durch ein älteres Gegenstück, Arbeit des P. Mair von Augsburg. Sein einfach rechteckiger Umriß ist für die Kernische Werkstatt eine neue Errungenschaft; alle Einzelformen aber sind schon dagewesen. Die Ausführung ist lahm und in der Hauptsache Werkstattarbeit.

13. Kanzel der Wallfahrtskirche zu Dettelbach (B.-A. Kitzingen), ausgeführt 1626.

Die fünfseitige Kanzel wird getragen von einer Figur und vervollständigt durch Stiege, Schalldeckel und ein die unteren Teile umziehendes Gitter. Material: Alabaster auf Sandsteinkern (Deckel Holz), Höhe mit Deckel 7 m.

Restauration durch B. E. 1876 (Bezeichnung im Rücken der Tragfigur) betraf wohl hauptsächlich Vergoldung [1].

Die Kanzel ist ganz in sinnbildliche Darstellungen eingekleidet. Die Tragfigur stellt den Stammvater Jesse vor. Zwei Bäume, die seiner Brust entspringen, umspinnen die Kanzel, überall Halbfiguren der Ahnen tragend, und wachsen an der Wand hinauf bis zum Schalldeckel, wo sie in einer Figur der Maria gipfeln. In Nischen an der Kanzel stehen außerdem Statuen Christi und der Evangelisten, auf der Brüstung eine Statuette des heil. Franz. An der Brüstung der Stiege, die von einem liegenden Löwen und einer Knorpelwerkkonsole gestützt wird, finden sich Flachreliefs der Kirchenväter in Rahmen von Astwerk, an der Brüstung des Treppenabsatzes Johannes der Täufer, eine Figur wie die Evangelisten.

Von den zahlreichen Einzelfiguren zeichnet sich der überlebensgroße Jesse aus als eine wahrhaft patriarchalische Erscheinung; die kleinen Ahnenbüsten sind nach Möglichkeit

[1] Nachrichten über diese Restauration sind nicht erhalten (nach Mitteilung des bayr. Generalkonservatoriums).

variiert durch Kostüm, Gesichtstypen und redende Gebärden. Das ganze Ornament wird bestritten durch knorriges Astwerk mit gerollten Blättern.

Ueber dem Haupt des Jesse findet sich ein kleines Wappen des Stifters, Bischof Ehrenberg.

Beleg Nr. 31.

Lit.: Kunstdenkm., Bayern, U.-Fr. Kitzingen. Daselbst gute Abbildung und Auszug aus der Rechnung des genannten Memorials (Siehe S. 24).

Die genau spezifizierte Rechnung ergiebt, daß die Gesamtkosten 2070 fl. betrugen. Der Bildhauer erhält 800 fl. und noch 120 fl. für die Stiege.

Bei der Aufstellung beteiligt sich der Sohn des Meisters.

Die Kanzel mit ihrem malerischen Aufbau und naturalistischem Ornament ist unter den Werken Michael Kerns eine ganz eigenartige Erscheinung[1]. Sicher ist sie in Uebereinstimmung mit der Architektur und dem Portal der Kirche absichtlich gothisierend[2].

Die sinnbildlichen Ideen, die so kompliziert, und nicht gerade zum Aufbau einzer Kanzel geeignet sind[3], rühren schwerlich von dem Bildhauer her. Vielleicht auch erhielt er außer diesen Ideen einen von einem Maler ausgeführten Entwurf.

[1] Nur der gotische Blattstab ist noch einmal verwendet 1641, Schöntal.

[2] Dies betone ich im Gegensatz zu „Kunstdenkmäler Bayern, Unterfranken, Kitzingen".

[3] Jesse müßte eigentlich liegend dargestellt sein. Wie ungeschickt dies aussieht, zeigt die Kanzel in Villach in Kärnten von 1551.

14. Grabmal des Grafen Philipp Ernst von Hohenlohe-Langenburg und seiner Gemahlin in der Stiftskirche zu Langenburg, gefertigt 1626—28.

Der Aufbau des Grabmals ist 1885 durch Bildhauer Federlin nach den Angaben des alten Gedings erneuert worden, nachdem die fast vollständig erhaltenen Alabasterbildwerke: Figuren der Verstorbenen, vier Schlachtreliefs, zwei Schrifttafeln, drei Engel (einer mit Wappen) und einiger Zierat lange Zeit an der Wand aufgestellt waren [1].

Die Bildnisfiguren sind, trotzdem sie für eine Tumba bestimmt waren, lebend dargestellt, der Graf in fein verzierter Rüstung (darauf neben Löwen und Engelsköpfen auch ein Zweikamf, ein auf einem Delphin reitender Putto und musizierende Putten zu sehen), die Gräfin in modischer Kleidung. — Die Wappenengel sind zu Häupten der Verstorbenen angebracht, einer steht, die Wappen haltend, zwei sitzen weinend (mit Taschentüchern) und Todessymbole tragend (Tafel IV). — Die Gewände der Tumba, durch trophäengeschmückte Pfeiler in Felder eingeteilt, fassen neben den Inschrifttafeln die bezeichneten Historien:

1. Rencontre vor Grave 1602 (Treffen zu Fuß).
2. Treffen vor Hohenstraßen 1603 (desgl.).
3. Abbildung der Stadt Arlon mit «etwas von Ihro Grfl. Gn. ritterlichsten Kriegstaten» 1604 (Prospekt).
4. Treffen vor Missem (zu Pferd).

Unter den Trophäen sind Schilde mit feinen Reliefs, Tugenden darstellend, zu erwähnen. Das Ornament ist krauses Knorpelwerk.

[1] Siehe Abbildung Kunstdenkmäler Württembergs, Jagstkreis, S. 744, 745, 287, 288.

Beleg Nr. 48.

Geding im Fürstlichen Archiv Langenburg, abgedruckt Kunstdenkm. Württ. Nr. 38, Jagstkreis S. 284 (daselbst auch Abbild.). Bericht des Achilles Kern über den Zustand des Grabmals im Jahr 1680 (bei Akten über Wiederherstellung der Kirche).

Der Alabaster ist teils aus Windsheim, teils aus Michelbach oder Hall. Der Preis betrug 800 fl., die Arbeitszeit zwei Jahre. Bei der Wiederherstellung wurden das Kernische kräftige Gesims (das dem in Michelstadt 1619 gleicht), sowie zwei Zierkugeln nicht benutzt.

Das Ganze erscheint ungemein festlich in dem Glanz des hellen Steines und in der liebevollen Ausführung. Virtuos ist die Technik des Reliefs, sowohl der Schlachten als auch der Panzerverzierung; liebenswürdig, wenn auch nicht bedeutend, muten die Bildnisse an.

15. Epitaph des Grafen Johann Casimir von Erbach in der Stadtkirche zu Michelstadt i. O., ausgeführt 1628.

Das Grabmal (Alabaster auf Sandsteinkern, 3 m breit), zeigt den Verstorbenen sitzend in einer Aedicula, welche sich aufbaut aus Untergestell, Säulenstellung und durchbrochenem Giebel mit Bekrönung. Das Untergestell besteht aus einem schmalen Sockel (mit Inschrifttafel) und zwei hockenden Löwen. Das Hauptgeschoß hat entsprechend drei Teile; in dem mittleren Interkolumnium findet das Hauptbild Platz:

Der Graf, lebensgroß, in einfacher Rüstung, sitzt auf einem Block (Sarg?), den Oberkörper nach vorn, Unterkörper mit gekreuzten Beinen nach rechts gewendet. Den Kopf, mit geschlossenen Augen, hat er auf die rechte

Hand gestützt. Der Ellbogen ruht auf dem abgelegten Helm. Der linke Arm hält den Kommandostab auf den Knien. Ueber dem Haupt des Grafen schweben zwei Trophäenbündel, von flatternden Engelputten gehalten. Die Flächen des Sitzblockes zeigen flache Reliefs sitzender Tugenden (Gerechtigkeit und Wahrheit).

Die seitlichen Interkolumnien enthalten Muschelnischen mit Tugendstatuen (Stärke und Sieg). Die vier Säulen (mit verknorpeltem Kapitell und glattem Schaft) sind zu Paaren zusammengefaßt durch je einen gemeinsamen Stuhl, welcher mit einem Schlachtrelief gefüllt ist (links Amalekiterschlacht, rechts Einnahme Jerichos).

Das über dem mittleren Interkolumnium vorspringende Gebälk trägt die Ahnenprobe.

Der gerade Giebel wird in der Mitte unterbrochen durch ein großes Rundwappen, über welchem als Bekrönungsfigur der Genius des Ruhmes (auf einer Doppeltuba blasend) mit überschlagenem Bein sitzt.

Das Ornament ist krauses Knorpelwerk mit grotesken Ziergegenständen.

Rechnung im Gräflichen Archiv Erbach. publiziert von A. Klassert, Hessische Chronik, Juni 1914.

Der Preis war 700 fl.

Der Standort: unter dem Mittelfenster des Chores ist neu.

Lit.: Kunstdenkm.. Hessen, Kr. Erbach, mit Abbildung. Weiteres: A. Klassert, Festschrift für Fr. Schneider, Freiburg 1906.

Die lebendige, eigenartige Stellung der Hauptfigur scheint Erfindung des Bildhauers zu sein, der in dieser Zeit das Motiv der gekreuzten Beine überall anbringt (die Tugend-Reliefs hier und in Langenburg, der Siegesgenius). Der Aufbau ist architektonisch klar gedacht, mit Ausnahme des Untergestelles,

das ursprünglich durch ein Gitter verdeckt gewesen sein muß. Die Säulen sind im Gegensatz zu den früheren zum erstenmal glatt. Die Plastik gehört zu der lebhaftesten in Kerns Werk und macht das Gesamtbild etwas unruhig.

Der weltliche Sinn, welcher das Denkmal beherrscht (Siegesgenius, Trophäen, Niken) führte auch in der Hauptfigur zu einer originellen Abweichung von dem alten christlichen Schema, dem Andachtsbild; ähnliche Grabstatuen aus der Zeit sind mir in Deutschland nicht vorgekommen.

16. Altar des hl. Bernhard im Münster zu Schöntal (Württemberg, Ob. Künzelsau), errichtet 1641.

Der Altar ist laut Inschrift geweiht: dem Allmächtigen, der hl. Jungfrau, dem hl. Bernhard und allen hl. Zisterziensern. Er besteht aus Alabaster (Skulpturen) und Sandstein (Architektur) und baut sich auf in Form eines Triumphbogens, d. h. in drei Teilen, von denen der mittlere, hier tiefer liegend, einen Rundbogen enthält. In dem Bogen, der mit einem gotischen Stabe umrahmt ist, findet sich statt der Oeffnung ein großes Relief: die Vision des hl. Bernhard.

Bernhard kniet, vom Rücken gesehen, vor einem Kruzifix, von dem sich der Erlöser herabbeugt; links großer schreitender Engel, im Hintergrund ein Kirchenraum, in welchem ein Gemälde (Anbetung der Hirten) aufgehängt ist. Oben schwebt ein kerzenhaltender Engel.

Der Boden des Reliefs geht, nach Art eines Wasserschlages, unmittelbar in das Sockelgesims über. Die vorspringenden Seitenteile zeigen zwischen je zwei Säulen Figuren der Heiligen Benedikt und Bernhard, je auf einer gotisierenden Konsole vor einer Muschelnische stehend. Die als Sockel behandelte Predella bringt unter jeder Figur eine sie bezeich-

nende Kartusche mit symbolischem Relief[1] Auch im Fries findet sich über jeder Figur eine (jetzt leere) Kartusche. Das Hauptgesims ist durchgehend gebildet, mit kleinen Rücksprüngen am Ende.

Die Bekrönung trägt drei Figuren auf zusammenhängendem Postament: die Muttergottes stehend, und links einen hl. Zisterzienser, rechts einen Bischof kniend. Unter jeder Figur findet sich ein Medaillon mit Reliefdarstellung der zugehörigen Embleme[2]. An den Seiten des Altares hängen noch zwei kleine Reliefs mit Halbfiguren der Madonna und des hl. Bernhard. (Abgebildet in Kunstdenkm., Württ. Jagstkreis, Ergänz.-Atlas.)

Das Ornament ist mehr Beschläg als Knorpelwerk, flaches Bandwerk mit G-Voluten, scharfen Graten, wenig Knorpeln.

Beleg Nr. 51.

Nach H. Klaiber: Regesten usw. (Wü. Vi. N. F. XXII., 1913, S. 292), erfolgte die Bestellung 1641 an zwei Bildhauer Kern (Michael und Achilles) um den Preis von 150 fl. und Getreide.

Beleg: Annales Abbatiae, per Benedictum (Knüttel) 1683. Gute Abbildungen der Schöntaler Altäre in Kunstdenkm., Württ. Jagstkr., Erg. Atlas.

Der Aufbau des Altares in Form eines Triumphbogens hat eine struktiv einwandfreie Steinform erlangt mit großzügiger Zusammenfassung unter ein Hauptgesims, das Relief feinste Ausbildung. Die Proportionen der Architektur wie der Figuren sind schlanker als früher, die Falten schlichter; das Knorpelwerk hat seinen wilden Charakter verloren.

[1] Die Attribute unter der Figur des Benedikt sind: Arm mit Fackel, Sonnenstrahl und Erdkugel, Rabe; des Bernhard: Hund, mit einem Kind im Maul.

[2] Bei der Madonna Passionswerkzeuge; bei dem Zisterzienser: Hund, Vogel, Sonne, Chorfenster, Sperling (Dominikus?); bei dem Bischof: Fenster, Säule, Vogel (Bernhard von Menthon?).

17. Michaelsaltar im Münster zu Schöntal, verfertigt 1643. Tafel V.

Der aus Alabaster und Sandstein errichtete, ca. 2,5 m breite Altar ist ein architektonischer Aufbau von zwei Geschossen. Das Hauptgeschoß zeigt zwischen zwei gewundenen Säulen die überlebensgroße Gruppe: Sieg Michaels über den Teufel und zwar den Moment, wo der Teufel, ein schwarzes Ungetüm vom üblichen Typus, schon niedergeworfen auf den Rücken fällt und mit dem rechten Arm die Kreuzstange abzuhalten sucht, die seinen Hals trifft. Der Sieger ist ein schneeweißer Engel mit flatterndem Gewand und weit ausgespannten Flügeln.

Hinter der Gruppe bildet sich eine Muschelnische, in deren Scheitel eine Konsole für das durchgehende Gesims. Die beiden äußeren Kanten des Altares sind mit Zierat begleitet, der von den rückspringenden Enden des Gebälkes herabhängt und unten, in der Predella, durch eine Konsole fortgesetzt wird. Sonst ist die Predella glatt, als Sockel gebildet und mit zwei flachen Reliefs besetzt: Verkündigung an Maria durch Gabriel, Tobias begleitet von Raphael.

Das zweite Geschoß hat in der Mitte ein steil aufragendes Hochrelief: die hl. Familie auf der Rückkehr aus Aegypten (das Jesus-Kind geführt von seiner Mutter, begleitet von hilfreichen kleinen und großen Engeln und Joseph; in den Lüften schwebende Engel, im Hintergrund exotische Landschaft.) Zu Seiten des Reliefs findet sich je ein Halbgiebel mit liegender Engelfigur, als Bekrönung des Ganzen eine Engelstatue.

Das Ornament besteht aus Knorpelwerk mit mehrfach gewundenen Voluten.

Beleg Nr. 52, 53.

Extractus diarii Dm. Christoph. Abb. meldet die Bezahlung des Altares mit 100 fl. an zwei Forchtenberger

Bildhauer; abgedruckt bei H. Klaiber «Regesten» (s. S. 4), S. 293.

Lit. und Abb. Kunstd. Württ. Jagstkr. mit Atlas.

Restauriert scheinen alle Farben zu sein; auch der Alabaster ist übertüncht.

Der Michaelsaltar sticht so sehr ab von den sonstigen Werken Michael Kerns, daß man seinen Forchtenberger Ursprung nicht vermuten würde, wenn nicht die Rechnung an die zwei Forchtenberger Bildhauer noch vorläge.

Der ganze Aufbau betont plötzlich die Höhe statt der Breite, besonders auffallend am zweiten Geschoß, wo der schroff aufragende Aufzug die Geschlossenheit des Umrisses brutal durchbricht. Die Säulen, bisher bei Kern der klassischen Normalform geflissentlich angenähert, sind plötzlich barock gewunden. Die seitliche Ausladung, seit 1613 von Michael Kern vermieden, ist wieder da. Das Ornament kehrt zu den mehrfachen Windungen von 1628 zurück. Das Ueberraschendste ist aber die Freiheit der Darstellungen: lebhafte Bewegung, zwei Farben (könnte von Restauration herrühren). Auch die Bearbeitungsweise des zerknitterten Gewandes z. B. und des Haares stimmt nicht überein mit der schlichten Art des vorigen Altares.

Da es nun unwahrscheinlich ist, daß der 62jährige Michael seine konservative Haltung noch geändert hätte, kann man das Werk, auf seinen Namen verdingt, nicht mehr ihm zuschreiben. Vielmehr muß man annehmen, daß der zweite der genannten Verfertiger, der Sohn Achilles, den Altar erdachte und verfertigte, nachdem er bisher als Teilnehmer der Werkstatt seine Eigenart noch nicht bemerklich gemacht hatte. Die wenigen, alle aus späterer Zeit stammenden, eigenen Arbeiten des Achilles widersprechen dieser Zuschreibung nicht.

Von den Darstellungen ist das Auszugsrelief eine genaue Wiedergabe (nur der obere Abschluß geändert) des

Stiches von Cornelius Galle nach nach J. B. Paggi. Die Hauptgruppe ist gewiß beeinflußt von der berühmten Broncegruppe an der Michaelskirche zu München (Tafel VI [1]); ebenso wie das Fragment « Teufel » im Dresdener Stadtmuseum [2] (wahrscheinlich von Chr. Walter), das mit dem von Schöntal auffallende Aehnlichkeit hat; ein Stich von L. Kilian könnte vermittelt haben. (Nagler Nr. 2 [3].)

Lit. und Abb. wie bei dem vorigen.

[1] Die Ansicht ist hier mehr von rechts genommen.

[2] Abgebildet in „Dresden" (Seemanns Kunststätten) von P. Schumann, S. 74.

[3] Eine Handzeichnung mit derselben Komposition befindet sich im Kupferstichkabinett Stuttgart (bei H. Goltzius eingereiht).

III.

Anderweitig gesicherte Werke.

Beschreibung der anderweitig gesicherten Werke.

1. Altar der hl. Dreifaltigkeit im Münster zu Schöntal (Württemberg), gestiftet 1628 [1].

Der Altar besteht aus Alabaster (Skulptur) und Sandstein (Architektur) und hat nahezu die Form des Bernhardaltares. In Gesamtstil und allen Einzelheiten ist er diesem so ähnlich, daß niemand an der Urheberschaft Michael Kerns zweifeln kann.

Das Hauptbild ist hier ein großes Relief der Dreifaltigkeit; die Säulenzwischenräume sind durch Statuen von Paulus und Petrus gefüllt. Ueber beiden befindet sich an Stelle des Frieses je ein Abtswappen. Das Gebälk ist hier noch nicht durchgehend gebildet, ebenso entbehrt die Predella der architektonischen Sockelform; sie ist konsolenartig nach unten zugespitzt. Die Bekrönung des Ganzen bilden hier wie dort Figuren auf Knorpelwerkpostamenten, in der Mitte die Madonna und zwei sitzende Putten mit Leidenswerkzeugen, links Katharina, rechts Agnes.

Das Knorpelwerk hat den wilden Charakter dessen von 1626 (Langenburg). Die Säulen sind im Kapitell schon nicht mehr knorpelig, sondern zeigen Akanthus mit Engelsköpfen, doch das untere Drittel der Säulen ist noch verziert mit Cherubimköpfen. Der Gesamtstil ist üppig und paßt sich der Entwicklung ein.

[1] Laut Inschrift von Abt Sigismund.

Das Beste an dem Altar ist das Hauptrelief, welches technisch ein Meisterstück Michael Kerns darstellt. Es zeigt einen Blick in den Himmelsraum, oben Gott Vater und Christus thronend, darunter kleiner gebildet, die drei Erzengel und dahinter verschiedene andere Engel. Die Komposition des Reliefs geht auf einen Stich von S. Sadeler nach A. M. Viani zurück, aus welchem auch Einzelheiten (wie das Gewand Christi, die Gestalt Gott Vaters und Gabriels) ziemlich genau übernommen sind. Doch auch Abweichungen finden sich vielfach, besonders auffallend in dem Größenunterschied zwischen den Gottheiten und den Engeln, dem Weglassen der vielen kleinen Engel und der ganzen Gestalt des Raphael. Die verhältnismäßig freie Behandlung der Figuren der Reliefs führte jedoch zu keiner Verbesserung der Darstellung.

Literatur und Abbildung wie bei dem Michaelsaltar S. 17.

2. Altar Johannis des Täufers im Münster zu Schöntal, errichtet 1630.

Der von demselben Abt Sigismund gestiftete Altar ist zweifellos von Michael Kern und hat die Form eines Flügelaltares mit vorspringendem und von Säulen getragenem Mittelteil. Das Hauptbild ist ein großes Relief der Taufe Christi (im Vordergrund Christus und Johannes in der üblichen Anordnung, im Hintergrund Landschaft mit Badenden).

Die Flügel enthalten je zwei Reliefs, der linke: Johannes mit den Pharisäern und die Enthauptung Johannis, der rechte: Johannes im Gefängnis und Salome mit dem Haupte des Johannes. Ein 6. Relief, den Anfang des Zyklus darstellend: Predigt Johannis in der Wüste, findet sich in dem Aufsatz. Der gemeinsame Fehler bei den Reliefs ist die mangelhafte Perspektive des Fußbodens. Graphische Vorbilder sind nicht zutage gekommen. —

Ueber dem Aufsatz-Relief steht eine Figur des Johannes nebst zwei Obelisken, zu den Seiten je ein Putto (ein Rauchfaß schwingend) der auf einen auswärts gekehrten Halbgiebel gestellt ist. Das Ornament ist Knorpelwerk, welches sich der Entwicklung so gut einfügt wie die Säulen mit ihren wieder korinthischen Kapitellen und glatten Schäften.

Altmodisch wirken die Obelisken. Dagegen ist die bei Michael Kern einzigartige Umdrehung der Halbgiebel so wenig im Sinn dieser Zeit, daß ich annehmen möchte, die Giebel seien von dem Restaurator umgetauscht worden, der an der Predella stolz eine Inschrift anbrachte (Restauratū Ao. 1722). Die Engelchen würden dann ursprünglich nicht so ungeschickt nahe bei den Obelisken gestanden haben wie jetzt.

Literatur und Abbildung wie bei dem vorigen.

3. Altar des hl. Kreuzes zu Schöntal, gestiftet 1644 [1].

Der Altar besteht aus zwei, zu verschiedenen Zeiten entstandenen Teilen. Sockel und Hauptteil stammen aus dem 17. Jahrhundert, die Bekrönung aus dem 18. [2]

Die Predella hat die Form eines massiven Sockels und trägt die Inschrift, nebst zwei Reliefs mit Passionswerkzeugen. Der Hauptteil ist, trotz des Sockels, wie ein Flügelaltar aufgebaut (analog mit dem Johannisaltar). Die Hauptdarstellung ist hier Golgatha (Freifiguren vor Reliefhintergrund.) Auf den Flügeln finden sich (von links unten nach rechts unten zu lesen) Oelberg, Geißelung, Dornenkrönung und Kreuztragung.

[1] Die Inschrift lautet: Anno Salutis Reparatä MDCXLIV Crucifixo Redemtori Nostro Haec Arae et Passionis Tabula Posita est FF Speciosae Vallis.

[2] Wahrscheinlich von 1722, wo der Altar mit anderen aufgerichtet und verbessert wird (s. Regesten H. Klaiber S. 313).

Der Fries trägt über beiden Flügeln Reliefs mit Passionswerkzeugen.

Der giebelartige Aufsatz wird bekrönt von drei Engeln, welche das Schweißtuch der Veronika halten; die beiden äußeren sind Kernisch, der mittlere, plumpe, später hinzugefügt. Das Gipsrelief der Kreuzabnahme, das in den Aufsatz eingelassen ist, ist offenbar eine Nachbildung des ursprünglichen; die Komposition ist mit geringen Veränderungen übernommen von der Domkanzel zu Würzburg (1609). Der dazu gehörige Giebel ist dann schmäler zu denken als der jetzige, sodaß die zwei Engel näher beisammen standen; über den Säulen müssen auf den noch sichtbaren Postamenten Figuren gestanden haben. Auch die Reliefs Geißelung und Dornenkrönung wiederholen mit geringen Veränderungen die entsprechenden der Domkanzel zu Würzburg, während das der Kreuztragung eine genaue Uebertragung des Stiches von Johann Sadeler nach Chr. Schwarz darstellt.

Es findet sich also an Darstellungen fast nichts Neues an dem Altar; auch nicht an Architektur und Ornament.

Das schon bei dem Bernhardaltar wahrgenommene Schlankerwerden der Proportionen ist hier, 1643, noch fortgeschritten; dagegen bedeutet die seltsame Einschiebung von Knorpelwerkpolstern unter die Säulen einen Rückschritt im architektonischen Sinn; der Faltenwurf ist wieder unruhig, nicht so schlicht wie dort.

Eine gewisse Müdigkeit des Meisters, welche in den Reliefs unverkennbar ist, mag auch die übrigen Schwächen des Denkmals verschuldet haben[1].

Lit. und Abb. wie bei dem vorigen.

[1] Es besteht nach den Regesten des Klosters die Möglichkeit, daß der Altar sowohl Reste des abgebrochenen alabasternen Kreuzaltares (dessen Kreuzgruppe im Jahre 1705 in einen neuen Altar der Kranken-Kapelle eingesetzt wurde), als solche von einem Altar zur Dornenkrone, enthält, den Abt Sigismund 1626--33 in der Sakristei errichtete, und dessen

4. Kanzel der Stadtkirche zu Forchtenberg am Kocher.

Die Kanzel ruht auf einer verzierten Balustersäule, schließt sich mit fünf Seiten vom Achteck an die Wand an und ist an ihrer Brüstung mit Statuen von Tugenden und Reliefs der Evangelisten (jeder sitzend, in Wohnraum oder Landschaft) verziert. Reliefs und Zierat aus Alabaster, das Uebrige Sandstein (mit modernem Steinfarbenanstrich). Der hölzerne Schalldeckel und die Verzierung der Wand sind aus späterer Zeit.

Eine Chronik des Städtleins Forchtenberg[1] (beim Stadtpfarramt Forchtenberg) aus dem 18. Jahrhundert bezeichnet die Kanzel, wohl nach alter Tradition, als eine Stiftung der Familie Kern. Dies wird vollauf bestätigt durch einen Schild, welcher unter dem Relief des Lukas am Gesimse angeheftet, die Initialen M K und das Steinmetzzeichen trägt. Daß sich dieselben auf Michael II. beziehen, wie auch schon angenommen wurde[2], halte ich für ausgeschlossen, da Michael der II. eigentlich nicht Bildhauer war und außerdem das Zeichen mit dem wahrscheinlich ihm gehörigen des Torturms Forchtenberg von 1604 nicht übereinstimmt; der Stil ist ganz der Michaels III. — Die gesamte Ornamentik, insbesondere ein Gitter mit Früchten (welches hier den Knauf zwischen Tragsäule und Kanzelbogen bildet) und die Volutenbänder, welche den Kanzelboden schmücken, wiederholen sich in Bamberg. Auch Reste von Beschläg in Form von Diamantbossen (am

Material nicht bekannt ist. Der 1705 erwähnte abgebrochene Kreuzaltar müßte dann 1644 gestiftet sein. Jedenfalls wurde der Altar im 18. Jahrhundert aus einzelnen Altarteilen wieder neu aufgesetzt. Mehr möchte ich nicht entscheiden, auch nicht, wie weit Achilles 1644 beteiligt war.

[1] Kurtze Nachricht von dem Städtlein Forchtenberg, angelegt von Pfarrer Schiller 17 . .

[2] Bossert und fragweise Klassert.

Postament der Säule) finden sich an der Kanzel, daneben weiche, schon an Knorpelwerk erinnernde Kartuschen (am Namensschild). Die Tugenden, die ähnlich auch in Bamberg vorkommen, sind hier als wirkliche Karyatiden verwendet.

Alle diese Uebereinstimmungen, dazu die Figuren der Reliefs mit ihren Ungeschicklichkeiten (in Verkürzungen, Bildung der Hände) weisen die Kanzel in die Anfangszeit des Meisters.

5. Eine Wiederholung des Reliefs *Matthäus*, welche nicht nur in der Darstellung, sondern auch in der Behandlung ganz gleich ist mit dem der Forchtenberger Kanzel, hängt als Fragment einer Kanzel (das untere breitere Gesims ist aus demselben Alabasterblock angearbeitet) im *Domkreuzgang zu Würzburg*.

IV.

Der Betrieb.

Gehilfen — Alabaster, ausländischer und einheimischer — seine Bearbeitung — Vorarbeiten des Bildhauers — Arbeitszeit — Preise — soziale Stellung des Bildhauers.

Dank dem Umstand, daß so zahlreiche Archivalien (Gedingbriefe, Bauberichte und Korrespondenzen) über Michael Kerns Werke erhalten sind, können wir uns ein fast vollständiges Bild von dem Betrieb der Forchtenberger Werkstatt machen; ein Bild, welches zugleich typisch ist für die gesamte, noch gar nicht in ihrem vollen Umfang gewürdigte Bildhauerei dieser Zeit. Wo immer Nachrichten über einen Betrieb zutage kommen, stimmen sie zu dem hier Berichteten [1]. Es genügt daher, die Gebräuche anderer Werkstätten nur ausnahmsweise zur Vervollständigung des Bildes heranzuziehen.

Von dem Umfang der Forchtenberger Werkstatt gibt den besten Begriff die Anzahl des Personals, welches sogar dem Namen nach bekannt ist (innerhalb eines gewissen Zeitraums) [2].

[1] Vgl. besonders F. Koch über die Gröninger, Schuchhardt über Hannoversche Bildhauer der Renaissance, Buff über Wendel Dietterlin, R. V. Schönherr über A. Colin.

[2] Communionsregister der Forchtenberger Kirchenbücher, bis 1630.

1609 kommt Christoph Bürchner für fünf Jahre in die Lehre zu Michael (Würzburger Zunftbuch).

1609 sind in Forchtenberg:
Balthas Graw, Bernhard Müller, Jakob Bezold, Peter Kern (II) als statuarii, genauer unterschieden:

1611 Bernhart Müller als statuarii minister (Geselle)
Peter Kern und Balthas Graw als stat. servi (Lehrjungen).

1613-14 sind in Dettelbach ständig 3—6 Gehilfen anwesend (s. Memorial).

1614 in Forchtenberg:
Bernhart Müller, Peter Kern (II), Leonhard Kern.

1616 Endris Kern statuarius in Forchtenberg, derselbe, sein «Vetter», kommt 1620 mit Michael nach Harburg.

1617 Konrad Schmidt aus Heilbronn in Forchtenberg, derselbe 1617 mit Leonhard in Nürnberg (vergl. Kolb, Wü. Franken, N. F., V, 1894).

1629-35 Peter Kern III. in der Werkstatt seines Oheims.

1621-54 Philipp Kolb aus Oehringen (geb. 1604) ist bis zu seinem Tode 1654 als Bildhauer in Forchtenberg und ersetzt wahrscheinlich den Endris Kern, welcher 1620 verschwindet.

1621 bis zu seinem Tode (1691) Achilles Kern.

Michael Kern hat demnach ständig 3—6 Mitarbeiter. Die Lehrjungen wechseln vielfach; sie verpflichten sich je nach der Vorbildung auf 3—5 Jahre. Ausdauernder sind die Gesellen, welche sich zum Teil überhaupt nicht selbständig machen (Ph. Kolb).

Die Anzahl von 3—4 Mitarbeitern ist bei den meisten namhaften Bildhauern der Zeit üblich (vergl. Würzburger Zunftbücher); zahlreichere, 6—8, wurden wohl nur vorübergehend, für besonders große Werke eingestellt (Colin in Inns-

bruck, Goetz in Heidelberg). Selbst wo die Zünfte mit Rücksicht auf die wenig beschäftigten Meister die Anzahl der Gesellen auf e i n e n beschränken wollten, wurde diese Bestimmung umgangen (Wendel Dietterlin in Augsburg).

Besonders die Verarbeitung von Alabaster mußte den Werkstattbetrieb begünstigen. Dieses Material nämlich, auch Weißstein genannt[1] (geologisch: eine Gipslagerung innerhalb des Keupers), das sehr leicht zu bearbeiten ist, wenn es frisch aus dem Bruch kommt, mit der Zeit aber verhärtet, muß stückweise verarbeitet werden, weil die für Kunstwerke brauchbaren Teile immer nur klein sind. Aus diesem Grund wird auch für den Kern eines Denkmales stets Sandstein verwendet. Auf diese Unterlage werden dann die einzeln ausgeführten Skulpturen aufgesetzt. Es kann also jeder Arbeiter ein Stück für sich behandeln, ohne die anderen Beteiligten zu beengen oder durch sein Ungeschick das ganze Werk zu gefährden. Auf diese Weise kommen in kurzer Zeit viel «stattlichere» Werke, in der ganzen Periode viel zahlreichere Denkmäler zustande, als wenn die Arbeit, wie es vorher bei Sandstein üblich gewesen war, aus großen Blöcken herauszuhauen ist. Damit verbunden ist aber der künstlerische Nachteil, daß die Bildhauer sich leicht verleiten lassen, ihre Werke mit Einzelschmuck zu überladen.

Jedenfalls ist der Alabaster das bevorzugte Material. Michael Kern vermeidet es nur bei seinen Portalen und zwar aus dem guten Grunde, weil Gips nicht wetterbeständig ist. Auch sonst ist durch ganz Deutschland hindurch zu beobachten, daß nach 1600 Alabaster das herrschende Material wird, daß er Holz und Sandstein, welche trotz ihrer Unscheinbarkeit lange genügt hatten, verdrängt, ja selbst die kostbare Bronze[2],

[1] Häufig, auch in alter Zeit, gleichgesetzt mit weißem Marmor, welcher aber einen anderen Härtegrad hat und auch chemisch etwas anderes darstellt (Kalk).

[2] Der Bronzeguß hält sich in München und Augsburg wohl deshalb, weil die Gegend keinen Alabaster bietet.

(vergl. R. v. Schönherr über das Innsbrucker Maximilians-denkmal).

Damit mag es zusammenhängen, daß die Plastik mehr ins Innere der Kirchen verlegt wird, daß Grabmäler im Freien, bildnerische Behandlung der Außenarchitektur seltener sind als im 16. Jahrhundert. — Bis etwa 1580 gehören Alabaster-skulpturen in Deutschland noch zu den Ausnahmen, denn das Material wird um teueres Geld vom Ausland geholt (meist aus England über die Niederlande, aus Oberitalien oder auch aus Lemberg. Und natürlicherweise läßt man auch geübte Bearbeiter (Niederländer oder Oberitaliener) mitkommen. Aber nun gehen diese ausländischen Bildhauer daran, auch innerhalb Deutschlands Alabaster zu suchen. Der Niederländer W. Vernuken findet ihn im Fuldagebiet, der Italiener G. M. Nosseni an der Saale, der bekannteste, A. Colin, in der Nähe von Innsbruck. Zunächst nun erhält der betreffende Bildhauer die « Freiheit », d. h. das alleinige Recht der Ausbeutung, für den gefundenen Bruch. Mit der Zeit aber gelingt es auch einheimischen Bildhauern, meist im Auftrag eines Fürsten, an eine Alabasterquelle zu gelangen (ein Beispiel: die Bildhauer der württembergischen Herzöge und die Brüche in Kayh bei Herrenberg). Fast alle Fürsten bemühten sich damals, Alabasterbrüche in ihrem Lande zu finden, es gelingt aber durchaus nicht allen [1]. Auch der kunstliebende Bischof Julius von Würzburg ließ 1609 in der Gegend nach Weißstein graben (in Retzstadt und Tailheim) [2], ohne Erfolg. Dagegen gab es im Hohenlohischen, in Kesselfeld, Michelbach, Hall und auch in Forchtenberg, eine brauchbare Sorte (von grauer Farbe mit Streifen).

Ohne Zweifel verdankt diesem Alabaster, der zum Teil auf Kernischem Boden gegraben wurde, die Forchtenberger

[1] Die wenigen ausgiebigen Brüche liegen in den Flußgebieten der Werra, Fulda, Saale, des Neckars, der Mosel.

[2] Vgl. Ordinariatsprotokolle 1609. Ordin.-Archiv Würzburg.

Werkstatt mit ihre Bedeutung. Einmal die Berufung nach Würzburg, mit der eigentümlichen Nebenerscheinung, daß die Werkstatt in Forchtenberg verbleibt, andererseits den materiellen Erfolg, indem die Besorgung des Steines stets auf Kosten des Bildhauers ging.

Allerdings genügt der sogenannte Hohenlohische Alabaster allein nicht; da er farbig marmoriert ist, eignet er sich nämlich nicht für Reliefs. Für diese benützte man den weißen (etwas gelblichen) Alabaster aus Windsheim; ebenso für den kleinen Zierat. Die ganze Architektur aber und sogar die Figuren können aus Hohenlohischem Alabaster sein. Zu einem Denkmal, dem in Wertheim, wurde auch weißer Alabaster aus Nordhausen in Thüringen bezogen. Bunte Sorten, z. B. fleischfarbene, findet man merkwürdigerweise nirgends verwendet; während sonst, bei M. Kern nicht, Alabasterskulpturen gerne kombiniert werden mit einer Architektur aus schwarzem oder rotem Marmor[1]. Für die Einfarbigkeit des Steines entschädigt die Kernische Plastik immer durch Vergoldung einzelner Teile, wie Säume und Haare. An den guterhaltenen, nicht restaurierten Figuren bemerkt man eine leicht rötliche Tönung der Haut, wohl auch Bemalung der Augensterne[2].

Die Bearbeitung ist beim Alabaster leichter als bei jedem anderen Stein; wenn er frisch vom Bruch kommt, kann er mit dem Messer geschnitten werden (eine Technik die z. B. an den Evangelisten der Domkanzel in Würzburg sichtbar ist). Säge, Schaber und Raspel sind außerdem als Werkzeuge nachweisbar, dagegen bei Michael Kern nicht der sonst beliebte Bohrer. — Die mühelose Bearbeitung nun führt zu allerhand virtuosen

[1] H. Becker: Die Marmor- und Granitwerke am Mittelrhein. Frankfurt 1884.

[2] Manche Bildhauer bemalen auch Alabasterskulpturen vollständig (Gröninger in Westphalen, Melchior Schmidt von Heilbronn), doch kommt dieser Brauch, von der Holz- und Sandsteinplastik übernommen, beim Alabaster ab, wie beim Stuck.

Kunststückchen, namentlich im Relief, wo die kühnsten Unterschneidungen ausgeführt werden. Freilich sind diese dann bei der Weichheit des Steines sehr gefährdet, so daß der Schutz eines Gitters, das übrigens auch bei Bronze und Marmor in der Zeit üblich ist, durchaus notwendig wird.

Andererseits führt die Weichheit des Steines leicht zu einer dilettantischen, flauen Behandlung der Oberfläche, eine Gefahr, die B. Händke in seiner Einleitung zur « Sächsischen Plastik » hervorhebt, der aber Michael Kern entgangen ist. — Politur des Alabasters ist allgemein[1].

Zusammenstückungen, Anwendung von Eisendübeln und Mörtel sind technische Verfahren untergeordneter Art.

Dagegen ist die Tatsache, daß die Kernischen Denkmäler fast ganz (mit Ausnahme der Porträts) in Forchtenberg ausgeführt und an Ort und Stelle von ansäßigen Steinmetzen aufgesetzt wurden, insofern von Bedeutung, als dadurch offenbar die Zunftverordnungen, welche Arbeiten außerhalb des Zunftbezirkes verboten, umgangen wurden. Auch dieses Verfahren ist in der Zeit allgemein üblich.

Besonders wichtig sind für uns die Angaben der Gedingbriefe über die Vorarbeiten und künstlerischen Hilfsmittel des Bildhauers.

Zunächst wurden wohl vom Besteller Wünsche geäußert, betreffend Ort der Aufstellung, Gesamtform, Material und Preis des Denkmales. (Mit dem Ort war häufig die Form schon gegeben, z. B. in Grablegen). Darnach lag es dem Bildhauer ob, einen gezeichneten Entwurf[2], durch ausführliche Beschreibung erläutert, einzureichen. Auf Grund dieses Entwurfes wurde dann der Gedingzettel (auch Geding, Zettel, Bestandbrief, Brief, Accord genannt) abgeschlossen, wobei der

[1] Eine besondere Art „im Feuer poliert“ wird bei Gröninger erwähnt; es ist vielleicht ein Verfahren, bei welchem Wachs geschmolzen wurde.

[2] Genannt Visierung, Abriß, auch Model.

Besteller noch nach eigenem Geschmack Aenderungen vorschlagen konnte (z. B. Wertheim). Dann wird dem Besteller häufig ein Modell des Ganzen oder ein ausgeführtes Probestück vorgelegt; ein « Model aus Erden gebossiert », wird im Geding Wallerstein 1620 « als gebräuchig und nötig » erwähnt[1]. Sonst ist bei Kern nur noch einmal die Rede von einem Model (Geding Wallerstein 1619) und hier ist es « blau getuscht », also eine Zeichnung[2].

Es kommt auch vor, daß statt des Gesamtmodells eine Zeichnung in Originalgröße benutzt wird (so bei P. Mair von Augsburg)[3].

Andere Hilfsmittel, wie die Benützung von Kleidungsstücken, Porträts, Stichen als Vorlagen fallen mehr unter künstlerische Gesichtspunkte und sollen in dem folgenden Kapitel behandelt werden.

Die Arbeitszeit für die Werke Michael Kerns betrug $^1/_2$ bis 2 Jahre, je nach dem Umfang der Arbeit. In Dettelbach, woher wir die genauesten Berichte haben, entstand das große Portal in der Zeit von September bis Dezember; in der Zeit von März bis Juni, in welcher das Portal aufgesetzt wird, werden dann noch drei weitere Portale (für Unterzell, Lauda und Franziskanerkloster Würzburg) verfertigt, dazu wahrscheinlich Teile eines Altares und der Entwurf zu einem neuen Altar.

Die Preise der Kernischen Arbeiten schwanken zwischen 12 fl. und 1380 fl. Ein kleiner Alabasterengel kostet 12 fl., ein Epitaph mittlerer Größe etwa 400 fl.; den höchsten Preis

[1] In anderen Fällen wird es auch Wachs gewesen sein; das Bossieren in Wachs, eigentlich nur für den Guß nötig, erlernten die meisten Bildhauer (vgl. die Lebensbeschreibungen bei Sandrart, „Teutsche Academie").

[2] Model, Modell ist ein Ausdruck, der sonst auch für Plakette angewendet wird (vgl. K. Lange, „Peter Flötner"). In einem Geding des G. Gröninger bezeichnet er deutlich wieder eine Zeichnung.

[3] Vgl. Th. Demmler: Paul Mair, Diss. Tübingen.

erzielt die « Bettlade » in Wertheim. Die Kosten des Materials sind dabei eingeschlossen. Eine Lieferung an Naturalien, nur ausnahmsweise den Geldbetrag an Wert übersteigend, kam hinzu, ferner Verehrungen für den Meister, für seine Frau und seine Gesellen. — Das Verhältnis von Arbeitslohn und Material ist bei den Bamberger Epitaphien bekannt als 4 : 1; bei anderen Bildhauern, die das Material vom Ausland beziehen, findet sich auch das Verhältnis 3 : 1 (Goetz, Heidelberg).

Vom englischen Alabaster kostet die Tafel 3 fl., der « Schuh » (wohl « Kubikschuh ») 6 Batzen.

Der Arbeitslohn bei Zeitverding beträgt sowohl bei einem Gehilfen des Goetz als bei einem Würzburger Schnitzer (Georg Körner), also wohl allgemein, 3 fl. für die Woche.

Es müßte nun interessant sein, aus dem Vergleich der Kernischen Preise mit denen ähnlicher Bildhauer die Wertschätzung unseres Meisers zu ermitteln. Entsprechend sind sie bei G. Gröninger, Hörnig in Lauenstein und Johann Robin. Nosseni und Seb. Goetz aber bekommen für eine Tumba mehr als Kern, nämlich 3400 und 3500 fl.; der Unterschied erklärt sich jedoch dadurch, daß hier für die Architektur Marmor verwendet ist.

Daß auswärtige Bildhauer, auch namhafte wie Johann Robin, nicht anders bezahlt werden als unbekannte einheimische, lehrt eine Rechnung der Würzburger Universitätskirche an Joh. Robin und Erhard Barg[1]. Das Wertverhältnis einzelner Bestandteile zeigen die Preise bei A. Colin: eine große allegorische Figur (Sandstein) kostet hier 30 fl, eine Kostümfigur derselben Art 100 fl., ein Alabasterrelief 200 fl. (nach Ritter von Schönherr in Mittheil. z. Gesch. des Heidelberger Schlosses II).

[1] Siehe unten.

Ueber die soziale Stellung des Bildhauers läßt sich soviel aus den Patenschaften, Heiraten und der Berufswahl in den aufeinander folgenden Generationen der Familie Kern ermitteln: daß sie unter den Bürgern zu den vornehmsten gehören, aber zurückstehen hinter dem Pfarrer und den fürstlichen Beamten (sogar den Schreibern). Von der Leibeigenschaft befreien sich die Kern um billiges Geld.

V.

Die Kunst Michael Kerns.

Die Uebersicht über die Kunst Michael Kerns beginnt mit dem Figürlichen als der eigentlichen Aufgabe des Plastikers. Der Darstellungskreis unseres Bildhauers ist fast so groß wie der der Malerei; er umfaßt neben Bildnissen, Heiligen und allegorischen Gestalten auch Szenen im Innenraum oder in der Landschaft, selbst Genre (in den Putten), Blumen, Früchte und Tiere (in der Dekoration).

Am nächsten kommt der Bildhauer dem Maler im Relief, worin er jedes beliebige Gemälde ins Plastische übersetzt. Es unterscheidet sich auch in der alten Bezeichnung « Historie » nicht von einem Gemälde.

Aus dem Material (feinster, ganz weißer Alabaster), dem hohen Preis und der in die Augen fallenden Art der Anbringung ergibt sich, daß das Relief als der wichtigste Teil eines Denkmals angesehen wurde. Sein künstlerischer Vorzug gegenüber den statuarischen Bildwerken besteht in der Mannigfaltigkeit der Darstellung, welche freilich nicht auf die Fantasie des Bildhauers, sondern auf irgend eine Vorlage, sei es nun Stich, Gemälde oder Zeichnung zurückgeht. Die Benützung von Stichen kann bei den besten Reliefdarstellungen

nachgewiesen werden. Ich erinnere an das Anbetungsrelief des Dettelbacher Portales (vergl. S. 25), wo ein Meisterstich des Hendrik Goltzius nur in der Anordnung der Figuren des Formates wegen verändert, nachgebildet ist, an den Michaelsaltar zu Schöntal (vergl. S. 41) dessen Rückkehr aus Agypten eine fast genaue Wiederholung des Stiches von C. Galle nach J. B. Paggi darstellt. Unter den zugeschriebenen Werken erwies sich das Grablegungsrelief vom Peter- und Paulsaltar der Stiftskirche Großkomburg als Nachbildung des Gemäldes von F. Baroccio, das von Egidius Sadeler und anderen gestochen war (vergl. Nr. 9 der Zuschreibungen), das Relief «Petrus auf dem Wasser» vom selben Altar als Nachbildung des Stiches von B. Passeri. Am Kreuzaltar zu Schöntal übersetzt das Relief mit dem «Fall Christi» ein Gemälde von Chr. Schwarz, gestochen von Johann Sadeler, ins Plastische (vgl. S. 47).

Was die Schlachtenbilder anbetrifft, welche eine Spezialität Michael Kerns darstellen, die besonders charakteristisch für die Kriegszeit ist, so lehrt schon der äußere Eindruck, daß sie von verschiedenen Entwerfern herrühren; in Langenburg z. B. hat eines die Form eines Prospektes mit kleinen Figuren und hohem Horizont, wie sie am Ende des 16. Jahrhunderts üblich waren, die übrigen zeigen ein dichtes Gewirr verhältnismäßig großer Figuren, eine Komposition, welche an Tempesta und Rubens, ja wenn eine unsymmetrisch komponierte Landschaft hinzukommt, sogar schon an Wouwermann erinnert. Nun haben sich merkwürdigerweise, obwohl die dargestellten Schlachten sogar durch Namen bezeichnet sind, unter den Stichen [1] keine Vorbilder für Michael Kern gefunden. Da es aber ganz unwahrscheinlich ist, daß der Bildhauer gerade diese Szenen, in denen es auf historische Treue ankam (Uniformen, Landschaft) selbst gezeichnet hätte, so muß

[1] Durchgesehen wurden: Tempesta, J. D. Baur, Merian, und die Geschichtskupfer-Sammlung der Kgl. Landesbibliothek Stuttgart.

man (in Analogie mit A. Colin) annehmen, die Zeichnung sei allemal von einem Maler hergestellt worden.

Anders verhält es sich mit den kleinen biblischen Reliefs; bei ihnen kann man eine gewisse Selbständigkeit wahrnehmen bei dem Vergleich des Kreuzabnahmereliefs von der Domkanzel Würzburg mit dem Golgatharelief der Bettlade Wertheim: Maria und Magdalena wiederholen sich in beiden Reliefs, während die dritte der Marien, die mit der Muttergottes zusammengruppiert ist, variiert ist, und die übrigen Figuren, der Darstellung entsprechend, ganz verschieden sind. Es zeigt sich also, daß der Bildhauer dieselben Figuren in verschiedenen Kompositionen verwendet und die öfter wiederholten Figuren selbständig abändert. Ein Urbild dieser wiederholten und variierten Figuren muß aber jedenfalls ständig in der Werkstatt gewesen sein, ob es nun eine Komposition von Michael oder einem anderen Künstler war.

Das verschiedene Verhalten des Bildhauers in seinen biblischen Reliefs, einmal vollständige Abhängigkeit vom Stich, das andere mal eine gewisse Selbständigkeit, wird so aufzufassen sein, daß die kleinen, einfachen Reliefs und solche mit häufig wiederkehrendem Inhalt selbständig behandelt werden, die großen, fein ausgearbeiteten und seltenen Darstellungen aber auf eine Vorlage zurückgehen.

Unter den flachen emblematischen Darstellungen (wie Tugenden, Wappentiere) die zur Verzierung von Gegenständen (Panzer, Buch, Schild, Mitra) von Michael Kern so gerne angebracht werden, wiederholen sich viele mit geringen Veränderungen und scheinen selbständig behandelt zu sein. Die einzigartigen mythologischen Darstellungen, welche sich nur an dem Panzer des Grafen von Langenburg finden, werden auf ein Vorbild zurückgehen und das kann in diesem Falle der wirkliche Panzer (tauschiert oder getrieben) [1] gewesen

[1] Derselbe hat sich allerdings in der Sammlung des Schlosses Langenburg nicht vorgefunden.

sein. Letztere sind übrigens auch als Kopien Meisterstücke einer leichten, spielenden Technik.

Wenn unserem Bildhauer der künstlerische Ehrgeiz in Bezug auf die Kompostition seiner Reliefs fehlt, so wird ihm die Uebersetzung eines Blattes in die Plastik Leistung genug gewesen sein. Es mag ihm Anstrengung genug gekostet haben, seine drei Gründe abzustufen von der vollrunden bis zur ganz flachen Darstellung, die feinsten Einzelheiten herauszubringen, die Perspektive eines Raumes, die Verkürzung von Körpern richtig zu machen. — Eine auffallende Form des Reliefs: die Vereinigung von Freifiguren mit einem Reliefhintergrund (Dettelbach, vergl. S. 24) macht durch das Fehlen des Mittelgrundes einen etwas unvollkommenen Eindruck.

Ein gewisser Schematismus in der Wiedergabe von Wolken, Bäumen und (viel zu großen) Stauden im Vordergrund ist häufig auch in den Stichen der Zeit vorhanden.

Die Porträtstatue wird weder materiell noch künstlerisch so gut behandelt wie das Relief. Ihr Material ist meist der geringere, grau gestreifte Alabaster. Die Gesichter sind fast immer schematisch ausgeführt. Dies mag damit zusammenhängen, daß der Bildhauer die verstorbenen Persönlichkeiten häufig gar nicht kannte [1] und auf Abbildungen angewiesen war. Aber auch wo dies nicht der Fall ist [2], gerät dem Forchtenberger Bildhauer das Gewand, welches sorgfältig nach der Natur gebildet wird, besser als Gesicht und Haltung der Person. Nicht zu verachten ist übrigens die Kunst der Stoffdarstellung, welche Michael Kern bei den Gewändern anwendet [3].

[1] z. B. Bischof Joh. Phil. v. Gebsattel in Bamberg, die Herrschaften von Oettingen.

[2] Bei seinem Herrn, dem Grafen von Langenburg und dessen noch lebender Gemahlin.

[3] Vgl. die Bischofsfiguren von Bamberg.

Die Ausdruckslosigkeit der Gesichter ist im Repräsentationsbild weniger störend als im Andachtsbild (vergl. die zwei Grabmäler in Bamberg). Unter den liegenden Tumbafiguren findet man seltsamerweise nicht nur Tote, sondern auch Figuren mit offenen Augen und lebendigen Bewegungen. Nur an einem Grabmal sieht man eine außergewöhnliche Darstellung des Verstorbenen, nämlich bei dem Grafen I. C. von Erbach (vergl. S. 35) welcher als schlafend, in zufälliger Stellung aufgefaßt ist.

Noch weniger als die Bildnisse sind die zahlreichen Gestalten der Heiligen beseelt. Das wichtigte an ihnen ist dem Bildhauer die Deutlichkeit der Attribute. Bei den Köpfen hält er sich an die längst ausgebildeten Typen, während er der Drapierung des Gewandes malerischen Reiz abgewinnt. Gewandfiguren sind auch die erwachsenen Engel, die häufig dekorativ verwendet, aber mit der Zeit immer mehr von kleinen unbekleideten Putten abgelöst werden.

Von den Kinderengeln muß hervorgehoben werden, daß sie allein unter allen Figuren seelisches Leben zeigen, von der übermütigen Freude bis zum drastischen Weinen[1]. Dies gilt sogar von den dekorativen Cherubimköpfchen. Es beweist, daß der Bildhauer nicht unfähig war, lebhaftere Mimik darzustellen, sondern offenbar eine Scheu davor hatte, seine Repräsentationsfiguren damit zu entwürdigen[2].

Auch bei den Figuren erhebt sich die Frage der Erfindung. Der einzige Fall, bei welchem eine Anlehnung wahrgenommen werden kann, ist die Michaelsgruppe von Schöntal, 1641, welche große Aehnlichkeit mit der bronzenen von der Michaelskirche zu München, noch größere mit einem Fragment aus der Werkstatt Chr. Walthers aufweist[3]; ein Stich Luc.

[1] Die Taschentücher sind noch eine Modeneuheit.

[2] Vgl. den bekannten Konventionalismus in der ägyptischen Kunst.

[3] Stadtmuseum Dresden, abgeb. in „Dresden" (Seemanns Kunststätten) S. 74.

Kilians mag hier die Vermittelung gebildet haben. Im allgemeinen sind Stiche von einzelnen Figuren, welche statuarisch verwendet werden können, so wenig häufig, daß es auch den Bildhauern der Zeit schwer gefallen wäre, Vorbilder für ihre Figuren zu finden. Bei der unleugbaren Einförmigkeit z. B. der Heiligen und Tugenden ist anzunehmen, daß man hier ähnlich wie bei den einfachen Reliefs verfahren habe (vergl. S. 61). Auch durch gelegentliche Wiederholungen wird dies bestätigt.

Die Drapierung der Gewandung in ihrer « malerischen » Art ist sicher von der Malerei angeregt.

Architektur.

Was an Michel Kerns Architektur der ersten Jahre auffällt (Bamberg, Dettelbach), ist vor allem die Höhe, welche durch Aufstaffelung mehrerer Geschosse übereinander erreicht wird. Der Aufbau spitzt sich langsam nach oben zu, hat seine größte Ausdehnung aber nicht an der Basis, sondern etwas höher, und kann sogar, beim Hängeepitaph, nach unten wieder vollständig in eine Spitze auslaufen. Das Spitze, Eckige hat nicht nur die Gesamtform, sondern auch die einzelnen Glieder klingen nach oben und unten in spitzen Endigungen aus. (Säulen mit daraufgesetzten Obelisken, darunter hängenden Zapfen.) Auch nach vorne werden gerne Vorkragungen und Verkröpfungen in unruhigem Wechsel angebracht, Ein komplizierter, oft nicht folgerichtiger Aufbau und Verdeckung der struktiven Glieder durch Verzierung trägt zu der unruhigen Gesamtwirkung bei.

Dem gegenüber betonen die späteren Werke, seit 1614 in immer stärkerem Maße die Breite gegenüber der Höhe, die Schwere in dem festen Sockel, in der gedrungenen Gesamt-

form. Ausschweifungen nach allen Dimensionen werden vermieden: der Umriß wird einfach und geschlossen, eine einheitliche Vorderfläche angestrebt (durchgehende Gesimse); die struktiven Teile werden von Zierat gereinigt und dadurch deutlich hervorgehoben, die Belastungsverhältnisse sorgfältig abgewogen und damit den klassischen angenähert.

Den Höhepunkt dieser Entwicklung bezeichnet der Bernhardaltar Schöntal 1641.

Im Gegensatz dazu zeigt der dortige Michaelsaltar wieder Aehnlichkeit mit den Arbeiten vor 1614: in der Betonung der Höhe, in der schroffen, zerhackten Umrißlinie, in den seitlichen Ansätzen neben den Säulen, und der barocken, nicht struktiven Form der Säulen.

Der gesamte Verlauf der architektonischen Entwicklung in der Forchtenberger Werkstatt spiegelt sich wider in den Wandlungen der Säule. Das Bleibende an ihr ist der nicht geriefelte Schaft und das aus dem konrinthischen entwickelte Kapitell.

1611	Schaft unten verziert, Kapitell korinthisch.
1613	ganzer Schaft mit Beschläg besetzt, Kapitell korinthisch.
1614—1628	Schaft unten verziert, Kapitell verknorpelt.
1628—1641	Schaft glatt, Kapitell korinthisch (mit Zierat).
1643	Schaft gewunden, Kapitell korinthisch.

(Ausnahmen bilden die Säulen zweiter Geschosse, die stets einfacher gestaltet sind, und die an der Domkanzel Würzburg 1609).

Ein ähnliches Bild gibt die Vergleichung der Gesimse: das Hauptgesims ist anfangs über jeder Säule verkröpft und in der Mitte durch einen Bogen ersetzt (1609, 1611), dann über Säulenpaaren vorspringend (1611, 1620, 1628), schließlich durchgehend 1641, ausnahmsweise schon 1614 (Bettlade).

Scheiden wir den Michaelsaltar als vermutliches Werk des Achilles aus, so finden wir in der Architektur Michaels zwei Richtungen vertreten: anfangs eine spielerische, dann eine klassizistische, welche die Architektur seit 1614 immer strenger behandelt. Eine Neigung zur strengen Architektur hat M. Kern wohl immer gehabt, sie war aber anfangs noch durch fremde Einflüsse getrübt und wird erst im 30. Lebensjahr des Meisters frei. Aber auch dann vollzieht sich der Entwicklungsprozeß durchaus nicht konsequent, sondern mit Schwankungen, welche darauf schließen lassen, daß der Meister nicht bewußt auf ein bestimmtes Ideal hinarbeitete, sondern sich der instinktmäßigen Neigung seines Geschmacks überließ.

Als ein einzigartiger Fall von freiem gotisierendem Aufbau fällt die Kanzel zu Dettelbach ganz aus der Entwicklung Michael Kerns heraus. Es ist möglich, daß der Bildhauer mit einer vielseitigen Erfindungskraft, die auch sonst seinen Gesamtformen nicht abzusprechen ist, sich hier dem ausdrücklichen Geschmack des Bestellers anpaßte. Wahrscheinlicher aber scheint mir, daß der Entwurf zu der Kanzel von einem Maler herrührt; wofür man zwar nicht bei Michael Kern, aber sonst genug Parallelen hat[1].

Als Vorlagen für den Aufbau kommen außerdem noch Stiche in Betracht, welche in dieser Zeit publiziert werden[2]. Aber in allen diesen Büchern, und sie sind gezählt, findet sich kein bestimmtes Vorbild für die Denkmäler Michael Kerns. Höchstens könnte die «Bettlade» durch Fendt, oder das Portal Dettelbach durch Wendel Dietterlin angeregt sein. Aber gerade an der Entstehung des Entwurfes für Wertheim wird offenbar, wie allmählich Michael Kern die endgiltige

[1] Siehe S. 82.

[2] Fendt, T.: Monumenta Sepulcrorum 1574 u. 1585,
Cornelis Floris 1557, Wendel Dietterlin,
Vredeman de Vries 1563, Bern. Radi 1619.

Form ausarbeitet. W e n n also graphische Vorbilder benützt wurden, dann sehr frei und selbständig.

Auch die in der Zeit weit verbreiteten Säulenbücher[1] kann Kern nur als Anregung benutzt haben; sein Säulensystem ist überhaupt nicht aus dem Maß konstruiert, sondern dem klassischen Kanon nur angenähert.

O r n a m e n t.

Das Ornament Michel Kerns befindet sich in der Entwicklung vom Beschläg und Rollwerk zum Knorpelwerk[2].

Beschläg ist die Füllungsform, Rollwerk die Randform eines wie aus dünnem Blech ausgeschnittenen Ornamentes.

Es bildet Bänder mit scharfen Kanten, spitzen, schweifartig ausgezogenen Endigungen. Am Rand rollt es sich gern ein. Plastisch aufgesetzte Rosetten und Nägel halten gleichsam das à jour gearbeitete Ornament auf dem Grunde fest. Dieses Ornament in seiner reinen Ausprägung findet sich an der Kanzel zu Würzburg, aber nicht von Michael Kern selbst ausgeführt, sondern von Steinmetzen und Schreinern. Der Bildhauer verwendet es nur selten (Randformen in Bamberg und Dettelbach); er vermischt es mit anderen Formen, unter welchen sich schon 1609 knorpelige wie Schotenbildungen (an Wappenschilden zu Oehringen und Bamberg) zugleich mit klassischen, wie Akanthus und stilisierte Ranken, nebst einer Menge von Ziergegenständen finden. Die letzteren sind aus dem Schatz der Groteske entnommen: Tuchgehänge, Gitterkörbe mit Früchten, Vasen, Obelisken, Trophäen, Fruchtbündel, Blumengewinde, allerhand Köpfe (Frauen, Cherubim, Löwen, Krieger), Hermen und fratzenhafte

[1] Vitruv, Vignola, Serlio, Blum, Dietterlin.

[2] Siehe M. Deri „Das Rollwerk“. Diss. Halle 1906.

Masken, unter welchen wieder die ersteren, anorganischen Formen den organischen mit der Zeit weichen, während die organischen, weich gerundeten, sich mit dem Knorpelwerk verbinden. Das Knorpelwerk wird herrschend, als eine teigartige Masse mit quellender Oberfläche, weichen abgerundeten Kanten, gedrückten vorquellenden Voluten, knollenförmig verdickten Endigungen. Die grotesken Gegenstände sind in diese Masse hineinverschlungen. Engelflügel gehen in Voluten aus, Fratzen sind wie zufällig durch das Ornament selbst gebildet; der Federbusch der Wappen ist verknorpelt und sogar der Akanthus des korintischen Kapitells. Ueberraschend ist an der Bildung des Knorpelwerkes nur die Schnelligkeit, mit der im Jahre 1616 die ganze Masse des Ornaments zu Knorpelwerk zusammengerinnt.

Dieses Knorpelwerk entwickelt sich nur insofern weiter, als die Einzelgegenstände immer mehr davon verschlungen werden, die Voluten mehrfache Windungen erhalten, welche sich gegenseitig überschneiden. In einzelnen Fällen (Dettelbach 1626 und Schöntal 1641) wird es zu einem krausen Laubwerk, welches mit seinen knorrichten Stäben wie das spätgotische aussieht.

Als der Höhepunkt der Entwicklung des Knorpelwerkes darf die Periode 1625–30 angesehen werden (Langenburg, Dettelbach).

1641 ist wieder eine schwache rückläufige Bewegung wahrzunehmen: die Kapitelle haben wieder richtigen Akanthus, die Gesprenge runde Voluten, scharfe Ränder, flache Ausbreitung.

Das Ornament des Michaelsaltars (von Achilles Kern ?) aber hat wieder die wilden Formen der zwanziger Jahre.

Zusammenfassend läßt sich sagen: daß Michael Kern zuerst ein Mischornament hat, in dem sich bis 1614 Rudimente des Rollwerks mit klassizierenden Formen, allerlei groteskem Zierat und Knorpelwerk vereinigen.

Seit 1616 überwiegt das Knorpelwerk, verdrängt Rollwerk und klassizierende Formen und nimmt nur die organischen Bestandteile der Groteske auf. Nach 1628 entwickelt sich das Knorpelwerk schwach rückläufig, um 1643 (Achilles ?) plötzlich wieder zu den wilden Formen von 1620—30 zurückzukehren.

Unter den Ornamentstichen der Zeit fand sich kein bestimmtes Vorbild für das Ornament Michel Kerns; geprüft wurden Luc. Kilian 1607 und 1610, Custodis (Fuggerorum Imagines) 1609, Chr. Jamnitzer 1610, Wendel Dietterlin d. J. 1615, Matth. Kager, Franz Clein 1645.

Zusammenfassung.

Die einzelnen Teile: Figur, Architektur und Ornament zusammen betrachtend, muß man sich Rechenschaft geben über den Gesamtstil.

Es ist kein Zweifel, daß die Einheit des Stils bei Michael Kerns Werken zuweilen gestört ist durch Mitarbeit von Steinmetzen und Gesellen, auch durch die schwankende Haltung des Meisters selbst. Aber in manchen Werken kommt doch das Wirken einer leitenden Künstlerpersönlichkeit stark zum Ausdruck. Diese eigentlich undefinierbare Gesamtwirkung ist es, an welcher man letzten Endes mehr oder weniger gefühlsmäßig den Stil eines Künstlers erkennt.

In den ersten Werken (Bamberg, Dettelbach) paßt zu dem hohen dünngliederigen Aufbau mit seinen spitzen Umrissen die zierliche Gestalt der Figuren mit ausfahrenden Bewegungen, das Idealgewand mit seinen scharfen Falten und zipfeligen Enden, die Haartracht, welche die Schmalheit des Kopfes betont und die Kleidermode (mit Keulenärmeln, Schneppentaille, steifer zackiger Radkrause, Spitzbart und hoher Frisur). Dazu passen die dünnen, spitzausgezogenen Rollwerk-

formen, die Obelisken, Tuchgehänge und Zapfen; nicht aber die klassizierenden Ornamentformen und die Knorpeln.

Erstaunlich ist, daß schon 1609 (Grabmal in Oehringen) rund bewegte Umrisse, dralle Putten, die weite Tracht und das weiche Ornament, in welchem Beschlag und Akanthus schon knorpelige Form annehmen, sich, vielleicht zufällig, vereinigen zu dem Gesamteindruck plastischer Fülle. Dieser beherrscht, im Gegensatz zu der ersten Epoche, das Schaffen Michaels von 1616 an: die Glieder der Architekur sind kräftiger, die Gesamtform gedrungen und kompakt, der Umriß rund geschlossen. Entsprechend sind die Figuren untersetzter, voller, freier bewegt. Kein Wunder, daß nun der nackte Putto so beliebt wird. Das Idealgewand ist bauschig, das Haar lockig. Weit und bequem ist auch die Modetracht (faltige Röcke, weite Aermel, weiche Spitzenkragen). Das Ornament, das Knorpelwerk, ist der vollkommenste Ausdruck plastischer Fülle.

Dies ist der Stil, welcher 1616—1628 herrscht, doch nirgends mehr so deutlich zur Erscheinung kommt wie in dem ersten Werk dieses Stiles, der Bettlade zu Wertheim[1]. Hier hat auch der Aufbau mit seinem schwellenden Sarkophag, hier haben die besonders runden Putten dieselbe quellende Weichheit wie das Knorpelwerk. Während später die immer strenger werdende Architektur mit ihrem Steincharakter in Kontrast gesetzt ist zu der Weichheit des Organischen

Die organischen Formen nun gleichen sich um 1641 wieder den architektonischen Formen an. Das Ornament wird härter und flächenhaft, die Figuren sind mäßig bewegt, die Falten schlicht und fein. Entsprechend sind die Glieder der Figuren wie der Architektur wieder feiner, die ganzen Proportionen schlanker.

Der Michaelsaltar von 1643[2] geht am weitesten in der

[1] Siehe Tafel II.
[2] Siehe Tafel IV.

freien ungebundenen Manier. Die Fülle quillt hier gleichsam über, der perückenartige Schwall von Haar, das flatternde Gewand sind sozusagen außer Rand und Band; die Säule gibt dem Druck nach und windet sich.

Hier herrscht auch Willkür wie um 1611—13, aber nicht mehr eine spielerische, sondern eine gewalttätige.

VI.

Vergleichung mit ähnlichen Werken der Zeit.

Beispiele von ausländischen und einheimischen Bildhauern — gleiches Material — Marmorbildhauerei — Bedeutung der Ausländer in Relief und Architektur — Monumentalität — handwerkliche Auffassung der Bildhauerei — Ornament.

Es wären nun an der Reihe der sicheren Werke die Kunstmittel Michael Kerns dargelegt. Aber eine solche Analyse genügt nicht für die Beurteilung eines Künstlers und für Zuschreibung ungesicherter Arbeiten. Erst der Vergleich mit den ähnlichen Kunstwerken der Zeit ergibt die besonderen Merkmale und die Vorzüge einer Kunst.

Diesen Vergleich auf einen geschlossenen Kreis zu beschränken, geht nicht an, da unser Bildhauer weder in ein begrenztes Landschaftsgebiet, noch in eine bekannte Bildhauergruppe einzuordnen ist. Vielmehr finden sich Arbeiten ähnlicher Art in ganz Deutschland zerstreut, und zwar in solcher Anzahl, daß man kaum einen Inventarband aufschlagen kann, ohne ein derartiges Denkmal zu finden.

Die bekanntesten Beispiele stammen von Ausländern: Corn. Floris, Alexander Colin, G. M. Nosseni, Wilhelm Vernuken, Gillis de Rivière und Nic. Pippi aus Arras (tätig in Düsseldorf), Hans Morink; weniger bekannt, doch immer mehr durch Monographien hervorgehoben sind die einheimischen Bildhauer dieser Art: Hans Lacke und die beiden Gröninger in Westfalen, Jeremias Sutel und Ludolph Witte in Hannover, Adam Stenelt in Osnabrück, Christoph Kapup, Sebastian Ertle und Dehne in Magdeburg, Rupprich Hoffmann in Trier, 3 Walther in Dresden (und eine ausgedehnte sächsische Schule), Nikol. Bergner in Coburg, Seb. Goetz in Heidelberg, die Junker (Michael, Hans, Zacharias) in Aschaffenburg und Würzburg, Christ. Hoffmann in Windsheim, Abraham Graß in Kulmbach, Hans Werner in Nürnberg, Christof Jelin in Tübingen, Simon Schweitzer in Balingen, Jörg Zürn in Ueberlingen.

Es zeigt sich nun, daß, bis auf wenige Ausnahmen, das Gemeinsame bei allen namhaften Künstlern der Zeit das Material ist, nämlich Alabaster[1]. Dies erklärt auch, warum man vorzüglich in den oben (S. 53 Anm. 1) angeführten Alabastergebieten Bildhauer findet.

Mit dem Material hängt aber der gesamte Charakter und die Entwicklung der Bildhauerei dieser Zeit zusammen. Wie das Material herrschend wird, werden zugleich die mit ihm bezogenen ausländischen Bildhauer (s. S. 53) maßgebend. Die Einheimischen übernehmen mit dem Material auch die Kunstformen. Es sind die Formen der Marmorbildhauerei, welche für Italien charakteristisch, um diese Zeit auch die Niederlande beherrscht; mit ihr kommt erst die italienische Renaissance zur vollen Herrschaft in Deutschland. Und zwar dringt sie vor allem auf dem Umweg über die Nie-

[1] Man vgl. was R. v. Schönherr über die Verdrängung der Bronze sagt! Bronze hält sich in München und Augsburg.

derlande ein. Die Nachahmung von Marmorbildhauerei zeigt sich in der Farblosigkeit der Plastik und wird direkt ausgesprochen in einem Geding Michael Kerns, in dem es heißt: « zu den gessimbsenn der Jhenige Stein, welcher mit den meinsten Schönbarsten Adern durchzogen, damit er nach Ausfertigung und bollierung sich einem guten Marmor vergleiche. » (Michelstadt 1619). Gemeint ist der hohenlohische Alabaster, welcher bei Michael Kern den farbigen Marmor entbehrlich macht und doch vornehmer wirkt als Sandstein. Aehnlich ist auch bei H. Werner geaderter Alabaster verwendet. Im Alabaster verwirklicht sich die allgemeine Sehnsucht nach Marmorbildwerken.

Was nun die ausländische Bildhauerei [1] der deutschen vormacht und übermittelt, ist 1. die malerische Ausbildung des Reliefs und 2. die tektonische Ausbildung des Aufbaues.

Das Relief wurde nach 1550 in Deutschland wenig mehr geübt. Denkmäler aus Holz vereinigte man mit Gemälden (Altäre, Epitaphien); solche aus Stein (Grabdenkmäler im Freien) hatten außer Rundfiguren höchstens einen landschaftlichen Hintergrund in flachem Relief (häufig um 1560–80). Dann, nachdem man bei den Werken ausländischer Bildhauer (Colin, Nosseni, auch H. Morink in Konstanz) das Relief als die Hauptsache bewundern konnte, wird es auch in Deutschland wieder allgemein geübt. Zunächst aber mehr an untergeordneten Stellen, am Sockel oder in aufgesetzten Medaillons. Erst allmählich wagen es die deutschen Bildhauer wieder, ein umfangreiches Relief in den Mittelpunkt ihrer Arbeit zu stellen [2], und ganze Serien von Historien auszuführen, so daß sogar an Flügelaltären die Malerei entbehrlich wird. In der Nachahmung von Gemälden durch Reliefs wetteifern nun alle Bildhauer nach 1600, und Michael Kern, welcher es sogar

[1] Es sind immer die in Deutschland tätigen Ausländer gemeint.

[2] so daß unter Umständen auch die Porträtfigur an Grabmälern dadurch zur Seite gedrängt wird.

fertig bringt, ein Gemälde innerhalb des Gemäldes und das wirrste Kampfgewühl wiederzugeben, ist in dieser Kunst einer der ersten.

Seine Schwächen in der Reliefdarstellung teilt er mit den übrigen deutschen Bildhauern: nämlich eine mangelhafte Perspektive, besonders auffallend in der viel zu steilen Darstellung des Bodens, und auch in manchen Körperverkürzungen. Ferner die unvermittelte Abstufung von drei Gründen; auch die unausgeglichene Kombination von Relief und Rundplastik.

Die Architektur, soweit sie in der Plastik verwendet wurde, war in Deutschland bis etwa 1600 allgemein der spielerischen Willkür verfallen, welche für Kerns erste Werke charakterisch ist und in der Fantasie von Schreinern (Wendel Dietterlin) entstanden war. Dagegen unterscheiden sich die Arbeiten der ausländischen Bildhauer durch einen streng tektonischen Charakter, durch Standfestigkeit, folgerichtigen Aufbau und Einfachheit, sowohl in der Gesamtform als in der Verzierung einzelner Teile[1]. Der Mangel an Verzierung gefällt den Einheimischen zunächst gar nicht; ein beredtes Zeugnis hiefür ist eine Stelle im Tagebuch[2] des Baumeisters H. Schickhardt, worin er über den Augsburger Brunnen Hubert Gerhards 1598 urteilt: «Die Vehl an diesem Brunnen send . . das obere Posament unter dem großen Bild wie auch das Spazium zwischent den Bildern auf dem Geschal ist zu winig geziert, sieht gar zu nackend.»

Aber nach 1620 wird es doch die Regel, Säulen und Gesimse glatt zu lassen, zunächst wohl der Marmorpolitur zulieb. Und seit die Architektur klarer hervortritt, wird auch das architektonische Gewissen geschärft, werden theoretische

[1] z. B. die Säulenschäfte sind bei den genannten Ausländern fast ausnahmslos glatt, aber der schwere Charakter des Steines kommt neben dem Hochdrang anfangs noch nicht zum Ausdruck.

[2] Herausgegeben von Heyd 1912.

Säulenbücher zur Kritik herangezogen, was eine allgemeine Annäherung an den klassischen Kanon zur Folge hat[1].

Die tieferen Gründe für die Bevorzugung des Marmors (und seines leichter zu beschaffenden und zu bearbeitenden Surrogates, des Alabasters) liegen in der Prunksucht, welche der ganzen Zeit ihr Gepräge gibt und sich in den Wünschen der Besteller überall deutlich ausdrückt. Und es ist interessant, in einem Geding Kerns zu lesen, daß nicht nur die materielle Kostbarkeit des Steines, sondern auch sein künstlerischer Charakter geschätzt wird:

Es heißt: « damit aber dies Werkh desto Heroischer anzusehen, sollen die Säulen sambt den Hauptwappen (usw.) von schönem Alabaster daran gesetzt werden » (Fürstliches Archiv Wallerstein. Personalakten Graf Gottfried. 1620).

Der Ausdruck « Heroisch » spielt in der Zeit überhaupt eine Rolle und bezeichnet das ausgesprochene Streben nach Monumentalität (z. B. auch von dem Augsburger Rathaus des Elias Holl wird ein heroisches Aussehen verlangt). Dieses Streben nach Monumentalität äußert sich zunächst in negativer Weise, in der Beseitigung des spielerischen Zierats und der Anlehnung an einen strengen Kanon; hierin gehen die Ausländer voran; später in der Betonung der Schwere des Steines, überhaupt der Massigkeit[2].

[1] Vgl. den Prozeß G. Gröningers mit Bocholt (F. Koch „Die Gröninger“).

[2] In dem Sinne der Massigkeit werden schon von Wendel Dietterlin die dorischen Säulen aufgefaßt und mit einem zu dicken Eisenbanden verstärkten Beschläg und Bossenquadern vereinigt. Angewendet findet man diese Formen z, B. in den Portalen des Schlosses Aschaffenburg. Dementsprechend ist seit 1610 etwa, besonders bei Elias Holl, die Bevorzugung der dorischen Ordnung wahrzunehmen. Die Massigkeit wird in bewußter Weise an den Festungsbauten von Marienberg bei Würzburg angestrebt. Die rauhe Oberfläche an den Bossenquadern des Schlosses Tübingen, an dem groben Tuffstein des dortigen Portales effektvoll verwendet. Alles dies sind Beispiele aus der Architektur von 1590—1620.

Die Betonung der Schwere ist bei den ausländischen Bildhauern[1] nicht vorhanden. Auch sie haben schlanke Proportionen im Aufbau und in den Figuren, nur nicht übermäßig schlanke.

Was sie bringen und anstreben, ist das Normalmaß: die struktiv richtigen Verhältnisse im Aufbau, die gesunde Proportion der Figuren. Und als Norm dient ihnen bei dieser Korrektion die Antike.

Dementsprechend führen sie auch die Deutschen nur bis zum Klassizismus.

So auch bei den Figuren: die puppenhaft kleinen und die nach verschiedenen Maßstäben abgestuften werden verbannt und machen dem allgemeinen Normalmaß der Lebensgröße Platz. Ueberlebensgroße Figuren sind, wie bei Michael Kern, so auch bei seinen Zeitgenossen noch selten[2].

Aber nach 1640 etwa streben die Einheimischen gemeinsam mit den ausländischen Bildhauern der Massigkeit zu. Die spielerische Leichtigkeit verbleibt der Holzplastik.

Was die Gesinnung der Zeit, die Ruhm- und Prunksucht, neben der Monumentalität in die Kunst hineinbringt, ist der weltliche Inhalt der Darstellung: die repräsentative Haltung statt der andächtigen bei Grabmalbildnissen, die Verherrlichung zeitgenössischer Kriegstaten, die allegorischen Darstellungen von Ruhm, Sieg und Stärke, wohl auch die Beliebtheit der Löwen und Trophäen.

Damit verbunden ist der Mangel an seelischem Ausdruck, welcher sowohl bei den religiösen Figuren als besonders bei den Bildnissen störend wirkt. Die Porträtdarstellung ist auf einem solchen Tiefstand, daß man von dem Bildhauer nicht

[1] von denen kaum einer in der Zeit von 1620—40 in Deutschland mehr tätig ist (vgl. S. 75, Anm. 1).

[2] Ausnahme der Altar in Lauenstein (vgl. Monatsh. f. Kunstwissenschaft IX, 1910) und die Nürnberger Portalskulpturen des Leonhard Kern.

einmal persönliche Auffassung verlangt, wo das möglich wäre, sondern ihm allgemein eine gemalte Vorlage gibt (dies wird auch von Colin bezeugt und von Abraham Graß).

Eine handwerkliche Auffassung der Bildhauerei ist in der Gesinnung der Zeit begründet und dehnt sich über die ganze Plastik aus. Auch die Ausländer haben nicht mehr künstlerischen Ehrgeiz als unsere deutschen Bildhauer[1]. Doch ändern sie im Laufe der Zeit (von 1600 an) ihre Stellung in Deutschland: sobald die deutschen Bildhauer im Handwerklichen sie eingeholt haben, ziehen sich die Ausländer von der Ausführung zurück und nisten sich als Universalkünstler und künstlerische Berater von Fürsten in irgend einer Residenz ein[2].

Auch als Universalkünstler werden sie dann für unsere Bildhauer wieder vorbildlich: während noch bis zum dreißigjährigen Krieg durch die engen Zunftbestimmungen die Handwerke streng geschieden waren, wird nach 1650 eine möglichste Vielseitigkeit angestrebt und z. B. in Sandrarts Biographien gern hervorgehoben.

In Bezug auf Benützung von Vorbildern sind die Zunftbestimmungen nicht streng; sie verbieten dem Bildhauer nur die Nachbildung eines plastischen Werkes. Während die Benützung gezeichneter Vorlagen durchaus nichts Ehrenrühriges hat.

Den engsten Anschluß an die Malerei hat naturgemäß das Relief; bei ihm darf man die Benützung von Vorlagen als die Regel ansehen. Besonders Stiche dienen dazu und werden gewiß gerade zu diesem Zweck in der Zeit in solcher Menge hergestellt.

[1] Nosseni macht Tische und Vasen aus Alabaster; Colin läßt seinen Figuren Köpfe von anderer Hand aufsetzen; selbst Giovanni de Bologna arbeitet nach Entwürfen von Malern (Neptunbrunnen).

[2] W. Vernuken, Peter Candid, G. M. Nosseni.

Seit die Kunstgeschichte ihr Augenmerk auf die Vergleichung von Reliefs und Stichen richtet[1], mehren sich Nachweise für Benützung von Vorbildern ständig. Aber während die Abhängigkeit der Plastik für die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts schon allgemein anerkannt ist, wird sie für die folgende Zeit noch lange nicht genug in Rechnung gezogen, sonst wäre es nicht möglich, daß man fast in jeder Monographie dem Bildhauer die Erfindung der Historien zutraut und über seine Kompositionsprinzipien spricht, auch wo die Komposition nachweislich entlehnt ist.

Von den unzähligen Stechern dieser Zeit verdienen besondere Beachtung: P. de Borcht, H. Cock, C. de Mallery, die Galle, P. de Jode, Wierinx und nicht zum wenigsten die deutschen Familien Merian, Sadeler und Kilian.

Unter den kopierten Malern sind die beliebtesten: Fr. Floris, M. Heemskerk, H. Goltzius, B. Spranger, H. von Aachen, M. de Vos, Fr. Sustris, P. Candid, Chr. Schwarz, M. Kager.

Im Allgemeinen sind, sobald man sich die Mühe der Prüfung nimmt, die Vorlagen leicht zu erkennen, da sie bis in Einzelheiten getreu nachgebildet zu werden pflegen. Abweichungen werden eher in der Gesamtanordnung vorgenommen als im Detail. Die Kunst der Wiedergabe ist erstaunlich. Nur der Stil der rund geschwungenen italienischen Linien bleibt unerreicht bei den deutschen Bildwerken. Ein freieres Verfahren der Wiedergabe eines Stiches wird da angewandt, wo es sich um oft geübte Vorwürfe handelt. Für Gegenstände wie Andachtsfigur, Kreuzigungsgruppe, Taufe Christi wird jede Werkstatt ihr stehendes Schema gehabt haben, das dann nur unter Umständen durch einzelne aus Stichen entnommene Figuren bereichert wird, so bei G. Gröninger, der seinen oft wiederholten Gekreuzigten in Altenberge

[1] K. Lange, „Peter Flötner“, Berlin 1897.

eine Magdalena aus einem Stich nach Winghen beifügt. Auch dann ist es nicht schwer, oft wiederholtes Werkstattgut von einmal Entliehenem zu unterscheiden. Womit freilich nicht gesagt ist, daß nicht auch der Typus auf ein in der Werkstatt befindliches graphisches Blatt zurückgehe. So viel Selbständigkeit wird man den vielbeschäftigten Bildhauern der Renaissance jedoch zutrauen können, daß sie die zum Grundbestand gehörigen Darstellungen, (z. B. Kruzifix mit Maria und Johannes, das allgemein übliche Gesellenstück) ohne Vorlage bildeten. Auch bei diesem Verfahren ist es sehr wohl möglich, daß sich die Arbeiten verschiedener Bildhauer gleichen: was ist natürlicher, als daß dasselbe herauskommt, wenn jeder die nächstliegende Lösung des Themas, richtiger gesagt, das zu seiner Zeit allgemein übliche Schema ausführt? So denke ich mir die Entstehung der ähnlichen Darstellungen der Taufe Christi bei G. Gröninger, H. Junker und Eisenhoit (aus deren Aehnlichkeit F. Koch auf Beziehungen zwischen diesen Künstlern schließt); ähnliche Taufen Christi findet man noch unzählige in der Zeit.

Auch scheinbar originelle, zufällige Motive wie Mantelknoten auf der Schulter, Vorhang als Hintergrund, Johannes d. T. in einer Kanzel aus natürlichen Baumstämmen, eine liegende Mutter als Eckfüllung und viele andere erweisen sich genau besehen als Modeerscheinungen, welche hier und dort unabhängig von einander auftreten können.

Dagegen werden für besondere Aufgaben, namentlich für historische Dartellungen (Fürstenbildnisse am Heidelberger Schloß, Historien am Maximiliansgrabmal in Innsbruck) häufig Malerentwürfe erwähnt. Da solche Zeichnungen nur selten mehr erhalten sind, ist man hier auf Berichte angewiesen.

Stiche, welche statuarische Figuren zeigen, sind verhältnismäßig selten. Selten ist es auch, daß man die plastische Wiedergabe eines Gemäldes nachweisen kann[1].

[1] Altarwerk in Wolkenburg, K. Sachsen, von J. H. Böhme.

Solche Wiedergaben können nicht häufig vorgenommen worden sein. Denn ein in der Nähe hängendes Bild würde jeder Beschauer gelangweilt wieder erkannt haben, und entfernte müßten in genauer Zeichnung übertragen worden sein. Das Zeichnen fiel aber den meisten Bildhauern schwer (man ist immer erstaunt über das zeichnerische Ungeschick auch der besten Bildhauer); bequemer war für sie die Benützung eines Stiches. Ein jeweils passender war freilich nicht rasch zu beschaffen; wenn die Stiche nicht durch fahrende Händler zufällig ins Haus gebracht wurden, mußten sie auf den Messen im Vorrat ausgewählt werden Bei Kern ist sicher anzunehmen, daß er eine Sammlung von den modernsten Stichen unterhielt; nicht anders werden es andere vielbeschäftigte Bildhauer gehalten haben.

Immer muß der Kunsthistoriker zunächst nach einem Stich suchen; er kann nicht, wenn er einen Raffael oder Michelangelo wiedererkennt, folgern, der Bildhauer habe diese Werke an Ort und Stelle, womöglich in Italien kopiert[1]. Besonders wenn es sich um ein plastisches Urbild handelt, müssen wir uns hüten, dem Bildhauer, für den die Wiederholung eines plastischen Werkes ehrenrührig war, Unrecht zu tun. Aehnlich verhält es sich bei den Plaketten. Und selbst wenn man diese, ihres flachen Charakters wegen, zu den erlaubten Hilfsmitteln rechnet (was ihr bekannter Gebrauch in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. nahelegt), muß man annehmen, daß sie mehr in kleinem Format, etwa von Goldschmieden, wiederholt wurden als in der Monumentalplastik. Mir ist bei der Durchsicht der Berliner und Münchener Plakettensammlungen kein bestimmtes Vorbild für große Reliefs begegnet. Leicht kommt es bei der großen Abhängigkeit vom Stich vor, daß zwei Bildhauer genau dieselbe Darstellung einem Stich entnehmen. Jedenfalls ist dieser Zufall wahrscheinlicher als der Fall, daß

[1] Vgl. F. Hirsch über Morinck (Rep. f. Kunstw. XX. 1897).

ein Bildhauer verbotenerweise den anderen kopiert. Methodisch unrichtig ist es daher, bei gleichen Darstellungen zweier Reliefs auf Beziehungen zwischen beiden Bildhauern (z. B. zwischen Ertle in Magdeburg und Werner in Nürnberg — welche beide die Redemptio des Marten de Vos wiedergeben) oder gar auf ihre Identität (vergl. S. 116) zu schließen.

Was den Entwurf des architektonischen Aufbaues der Denkmäler anbelangt, so hat man Nachrichten, daß ein solcher von einem Architekten oder Maler geliefert wurde (z. B. das nicht mehr vorhandene Portal der Universitätskirche Würzburg, entworfen von Maler Amann, Marktbrunnen in Tübingen, entworfen von Baumeister Schickhardt, Grabmal für E. v. Mengersdorf in Bamberg, entworfen von Maler Ziegler).

Aber die betreffenden Denkmäler unterscheiden sich sogleich vom Durchschnitt durch ihre originelle Form. Im Allgemeinen herrscht eine so gleichmäßige Wiederholung weniger Typen (Tumba, Kanzel mit Tragfigur, Aedicula mit Annäherung an Flügelaltar, Triumphbogen oder Hausfassade), daß man die Benützung von Vorlagenstichen noch weniger als bei Kern in Betracht ziehen darf. Denn diese Stiche sind viel phantastischer als die ausgeführten Denkmäler; nicht einmal ihre eigenen Urheber wagen, sie in Plastik umzusetzen (Cornelis Floris, Wendel Dietterlin). Kern hat neben den Ausländern noch die mannigfaltigsten Denkmalformen.

Wie das Verhältnis von den gar nicht seltenen Ornamentstichen zu der ausgeführten Dekoration ist, wurde weder im Zusammenhang, noch für einzelne Bildhauer festgestellt. Ich kann nur auf das bei Michael Kern Gesagte verweisen.

Was bisher bei den verschiedenen Bestandteilen der Denkmäler an Anlehnungen zutage kam, genügt, um zu zeigen, daß die geringe Erfindungskraft und die handwerkliche Ausübung der Bildhauerei ein allgemeiner Zug der Zeit und nicht eine besondere Schwäche Michael Kerns ist.

Aber nicht nur in den großen Zügen stimmt der Forchtenberger Bildhauer mit der allgemeinen Richtung überein, sondern auch in geringfügigen Kleinigkeiten, in dem Maße, daß man geradezu von einer allgemeinen Mode sprechen kann, z. B. Dekoration der Säulen durch Cherubimköpfe, der Rundwappen durch Hermen, der Friese anfangs durch fortlaufendes Ornament, dann durch Besetzung einzelner Stellen (Mitte und Verkröpfungen); die seitlich ausgerundete Tafelform.

Das Ornament ist in ganz Deutschland am Ende des 16. Jahrhunderts, bis 1610, das Mischornament, das wir bei Kern fanden, zusammengesetzt aus Rollwerk, grotesken Zieraten, klassischen Einzelformen und knorpeligen Gebilden [1].

Gleich nach 1610 tritt nun an verschiedenen Stellen Deutschlands das reine Knorpelwerk auf (nicht mehr als eine Addition der verschiedenen Bestandteile, sondern als eine Umbildung aller Teile in knorpelige Formen), das Michael Kern in der Zeit 1614—16 ausbildet. Es kommt vor:

1611 bei Stenelt in Osnabrück,
1611 bei Sutel in Hannover,
1612—14 in Magdeburg,
1613 in Tübingen (verschiedene Grabmäler in der Kirche), gleichzeitig in Stuttgart (an Bauten Schickhardts und Grabmal an der Ufkirche Cannstatt),
1614 bei Ertle in Magdeburg,
1615 bei H. Junker in Aschaffenburg.

[1] Wenn der älteste dieser Bestandteile, das Rollwerk, aus den Niederlanden stammt und in Italien nur mit Zurückhaltung aufgenommen wurde, so scheinen mir die klassizierenden Formen aus Italien eingedrungen zu sein, wo sie fortwährend die Hauptrolle spielen. Und italienisch ist auch das Formgefühl, welches die knorpeligen Bildungen hervorgerufen hat.

Der allgemeine geschichtliche Vorgang der Entstehung des Knorpelwerkes ist nicht geklärt. An einzelnen Orten, z. B. in Aschaffenburg (Hans Junker), in Magdeburg (Seb. Ertle) und im Dom zu Mainz, ist zu verfolgen, wie sich das Rollwerk unter dem Einfluß italienischen Formgefühles erweicht, und allmählich über das italienische Vorbild hinausgehend zum Knorpelwerk wird.

Von diesem langsam entstandenen Knorpelwerk unterscheidet sich das an manchen Orten plötzlich auftretende, das (z. B. Tübingen, Osnabrück) auf ein fertiges Vorbild zurückgehen muß.

Die ausländischen Bildhauer, soweit solche nach 1610 noch in Deutschland tätig sind, liefern diese Vorbilder nicht; ob im Ausland frühere Beispiele als in Deutschland vorliegen, ist noch nicht untersucht. Italien scheint mir um 1610 noch nicht so weit gegangen zu sein in der Ausbildung des Knorpelwerkes, wie Deutschland.

Für die Ausbildung des Ornamentes in Deutschland spricht, neben der Verteilung der ersten Beispiele durch ganz Deutschland, die Tatsache, daß fast alle Stecher des Knorpelwerkes (ganz im Gegensatz zum Rollwerk) Deutsche sind. Wie weit ihre Bücher (Kilian 1607–1610, Jamnitzer 1610, Dietterlin d. J. 1615), vorbildlich wirkten, muß noch im einzelnen untersucht werden. Für Kern waren sie nicht maßgebend.

Das in den Jahren 1610—15 in der Bildhauerei entstandene Knorpelwerk — es ist eine eigentlich plastische Ornamentform — breitet sich nun, ohne sich wesentlich weiter zu entwickeln, rasch aus, auch auf Architektur und Kunstgewerbe, beweisend, wie stark die Herrschaft der Plastik in dieser Epoche ist.

Die vollkommensten Beispiele des Knorpelwerks sind Holzschnitzereien: Köln, Jesuitenkirche 1627; Riddagshausen, Kanzel 1622; Brenz (bei Heidenheim), Schloß 1672. Kirchengestühl, Türen und Schränke.

Aber nicht allgemein wird das Knorpelwerk angenommen; wie die Baumeister der klassizierenden Richtung, so neigen auch unter den Bildhauern die ausländischen und von den Einheimischen nicht die schlechtesten [1] zur Schmucklosigkeit und nehmen höchstens klassische Dekoration (besonders gerne die von dem Italiener Radi 1619 im Stich publizierten Rahmenformen mit sogenannten « Ohren » auf). Das ist die Richtung, welche von italienischem Geschmack beherrscht wird.

Michael Kern nimmt eine Mittelstellung ein; er ist nicht so klassizistisch, daß er das Knorpelwerk ablehnt, läßt es aber auch nicht unbeschränkt wuchern, sondern verwendet es mit zunehmender Mäßigung.

Originell ist seine Abschwenkung vom Knorpelwerk zum spätgotischen Laubwerk, während andere gotische Ornamente, wie das Maßwerk, auch bei sonstigen Bildhauern vereinzelt Aufnahme finden. (Magdeburg Kapup 1594, Ertle 1616; Hans Werner in Bamberg 1596).

Zusammenfassung.

Wie verhält sich Michael Kern zu den historischen Stilen?

In seinen ersten Werken mit ihrer spitzen Zierlichkeit geht er fast ganz auf im Stil deutscher Spätrenaissance (vergl. O. Ebe « Spätrenaissance »), welche bis 1610 im Verein mit der sog. spanischen Tracht das Zeitbild beherrscht und sich am vollkommensten in der Holzbildnerei ausprägt (typischer Vertreter der Schreiner Wendel Dietterlin). Ein Werk der Spätrenaissance ist noch das Portal von 1613 (Dettelbach). Was wir aber im folgenden Jahre in Wertheim entstehen sehen, ist nicht anders als barock zu bezeichnen;

[1] z. B. G. Gröninger.

das ganze Werk hat die schweren weichen Formen des italienischen Barock, dem sich ausnahmsweise schon ein Werk von 1609, das Kindergrabmal in Oehringen, annähert.

Dies sind aber besondere Fälle unter den besprochenen Werken, welchen nur noch der Michaelsaltar von 1643 (den wir dem Achilles geben) beizuzählen ist.

Von 1616 - 41 weicht Michael stetig vom Barock ab. Er hat die Manier der Spätrenaissance endgültig abgestreift; übernimmt aber vom Barock nicht die Biegsamkeit der Architektur, sondern betont immer mehr deren wahres Steinmaterial gegenüber dem organischen Eindruck, den die Figuren anstreben. Die Figuren selbst gehen in diesem Bestreben doch nicht so weit wie etwa die von Rubens; ebenso wird die schwellende Fülle des Knorpelwerkes wieder eingeschränkt. Auch der Ausdruck, welcher 1616 (bei den weinenden Putten) schon etwas Barockes gehabt hatte, wird später wieder gemäßigt.

Wir sehen also unseren Bildhauer auf einem Wege, welcher sich von den beiden malerischen Stilen der deutschen Spätrenaissance und des italienischen Barock abkehrt, um sich der strengen Renaissance (in Anlehnung an die Antike) zu nähern. Ist diese Richtung allgemein? In der Malerei zieht mit Rubens und Rembrandt der malerische Stil ein. In der Architektur ist nicht eine allgemeine, aber eine starke Strömung reaktionär, der Bestrebungen Kerns parallel: es seien nur Palladio, Holl, Inigo Jones genannt. In der Bildhauerei bilden sich zwei Richtungen: die Stein- (Marmor-) Bildhauerei entwickelt sich, wie schon gezeigt, unter Leitung der (vor 1620 tätigen) Ausländer reaktionär, mit Kern; die Holzbildhauerei aber geht von der Spätrenaissance direkt zum Barock über. Soll man nun die Reaktion der Marmorbildhauerei als eine Stockung des allgemeinen Entwicklungsprozesses beklagen? Wo sie fehlt, in der Holzbildhauerei zum Beispiel, bleibt der deutsche Barock spielerisch wie die

Spätrenaissance. Die Wucht des italienischen Barock mußte in Deutschland notwendig vorbereitet werden durch eine wiederholte Renaissance. Jetzt erst, nach 1600, wird in Deutschland der klassische Stil auch im Großen erfaßt, nicht nur in Kleinigkeiten nachgeahmt, wie im 16. Jahrhundert. Der Sinn für Proportion, für steinmäßige Behandlung, für folgerichtige Struktur wird jetzt erst ausgebildet.

Schließlich bleibt nur noch der gotisierende Stil zu besprechen als in keinem der malerischen Stile eingeschlossen, vielmehr mit beiden verwandt. Die Spätrenaissancearchitektur zeigt in ganz Deutschland Neigung zur Gotik [1], welche sich leicht aus ihrer Wesensverwandtschaft mit der gotischen Architektur erklärt. In der Bildhauerei ist nur bei einem mir bekannten Denkmal der ganze Aufbau gotisierend (bei dem erwähnten Grabmal H. Werners in Bamberg) [2].

Die auf das Strenge gerichtete Architektur nach 1620 verknüpft sich mit der Antike, aber nicht mehr mit Gotik. Deshalb hat Michael Kern eine Kanzel, die gotisch aussehen sollte, nicht architektonisch, sondern malerisch aufgebaut.

Aber das Knorpelwerk, als barocker Bestandteil der Kernischen Plastik, ist wieder verwandt mit dem spätgotischen Laubwerk. Michael Kern vollzieht den Uebergang von einem zum andern und ist darin der einzige.

Obwohl also Michael Kern sich, sobald er Eigenart erlangt hat, zwischen den Stilen der Renaissance und des Barock hält, obwohl er Organisches und Anorganisches, Malerisches mit Strengem vermengt, so daß eine Stileinheit im historischen Sinne nicht zustande kommt, machen doch die Werke seiner reifen Zeit meist einen harmonischen Eindruck. Das Befriedigende an ihnen ist die Einheit des persönlichen

[1] Wolffenbüttel, Diözese Würzburg, Köln Jesuitenkirche, Jakob Müller s. S. 91.

[2] Für E. von Mengersdorf 1596.

Stiles, welcher alles durchdringt. Und bei der handwerklichen Stellung der Bildhauerei dieser Zeit, bei den geringen Ansprüchen, welche man an persönliche Auffassung in der Bildhauerei stellte, ist es um so mehr zu schätzen, wenn noch Persönlichkeiten über das allgemeine Niveau hervortreten. Als solche kenne ich neben Michael Kern nur noch Hans Junker und Gerhard Gröninger.

Der persönliche Stil, das Temperament, welches den Forchtenberger Bildhauer von anderen unterscheidet, ist ein gutartiges Phlegma. Seine guten Seiten zeigen sich in der soliden Architektur, der liebevollen Ausführung aller Gegenstände (namentlich des Kostüms), in der aufrichtigen Deutlichkeit der Architektur wie der Reliefszenen. Schattenseiten dieses biederen Charakters sind: temperamentloser Ausdruck, hausbackener Geschmack und eine gewisse bäuerliche Ungelenkheit. Die haftet Michael Kern an, auch wo er zierlich und elegant sein will; der Sinn für schöne Linie und für liebliche Gesichter fehlt ihm. Seine Figuren, als beste Träger des persönlichen Stiles, erkennt man an ihrer derbgliedrigen Gestalt mit dem steifen Nacken, dem vierschrötigen Kopf (auffallend eckig die Kinnbacken), der lahmen, ungelenken Bewegung.

Nach dieser stilistischen Unterscheidung sei der Vergleich mit den Zeitgenossen geschlossen und das Resultat zusammengefaßt:

Vom historischen Standpunkt aus muß man die Bildhauerei der Zeit als Kunstgewerbe anerkennen; als solches genügte sie den Bedürfnissen ihrer Zeit. Nach unseren Begriffen ist sie freilich als Kunst nicht vollwertig, da sie auf selbständige Darstellung der Natur und auf seelischen Ausdruck verzichtet.

Unter den historischen Voraussetzungen wieder muß man den in Deutschland tätigen Ausländern den Vorrang einräumen. Ihnen verdankt die Bildhauerei in Deutschland über-

haupt ihren Aufschwung um 1600. Sie bringen Material und Technik. Sie beseitigen die Uebertreibungen der deutschen Spätrenaissance, führen eine maßvolle klassizierende Richtung ein und bereiten für den Barock vor. Nach 1620 hört ihre Wirkung auf.

Aber nach den Ausländern kommt gleich Michael Kern, der unter seinen Landsleuten hervorragt durch frühes Erfassen aller neuen Richtungen (klassizistischer, gotisierender Stil, Knorpelstil) und durch seine persönliche Eigenart.

Seine Vorzüge sind:

Tektonische Gediegenheit der Architektur, virtuose Ausbildung des Reliefs (worin Schlachtenbild und ganz feines Verzierungsrelief Spezialitäten darstellen), Vielseitigkeit in den Denkmalformen (Kanzel mit vorgelagerten Figuren, Tumba mit Säulen-Baldachin).

Im Dekorativen hat er besonders starke Vorliebe für Löwen, seitlich ausgerundete Tafeln, Trophäen, frei hängende Guirlanden. Eigentümlichkeiten sind die weinenden Putten mit Taschentüchern und verknorpelte Kapitelle.

VII.

Oertliche Bedeutung Kerns.

Von der allgemeinen kunstgeschichtlichen Bedeutung Michael Kerns kann die örtliche immer noch verschieden sein. Es bleibt also noch näher zu untersuchen, was er für seine Gegend bedeutet. Damit wird sich zugleich ergeben, wie viel er von seinem Lehrer und anderen in der Gegend tätigen Bildhauern gelernt hat, welche die feineren Unterschiede zwischen ihm und seinen Mitarbeitern sind, welche seine Nachwirkung auf die spätere Bildhauerei seiner Heimat.

Die Bildhauerei der Gegend ist schon vor Michael Kern sehr rege; dementsprechend ist das künstlerische Niveau nicht unter dem Durchschnitt. Von jeher Sitz angesehener Steinplastik ist Heilbronn, ihr typischer Vertreter Jakob Müller, der Lehrer Michaels, den wir aus einem Aufsatz M. v. Rauchs kennen (Württemb. Vierteljahrsh. N. F. XIX, 1905). Er verfertigt die gleichen Gegenstände wie Michael Kern, außerdem aber auch Steinmetzenarbeit (Fassaden, Säulen, Konsolen); diese ist natürlich aus Sandstein und rein dekorativ gehalten. Als Ornament erscheint Rollwerk mit grotesken Gegenständen wie Früchte, Frauenköpfe, Draperie usw. Knorpelwerk hat

Jakob Müller, der bald nach 1610 (nach Rauch) gestorben sein muß, nicht[1], wohl aber gotisierende Formen: Kielbögen an der Fassade Liebenstein, Maßwerk am Giebel Neckarbischofsheim, Kleeblattbögen an Grabmälern.

Zu der Zeit, als Kern bei ihm lernt, 1597—1601, macht er Steinmetzenarbeiten im althergebrachten Stil zu Liebenstein (Abb. Kunstd. Württ. Neckarkr., Atl.), ferner verschiedene kirchliche Einrichtungsgegenstände, Grabmäler, Kanzeln usw., in der Gegend von Heidelberg. Hier hat auch er architektonischen Aufbau mit Alabasterreliefs. Mit besonderer Vorliebe verwendet er Hermen mit weiblichem Oberkörper, überhaupt Halbfiguren. Das Grabmal in Kürnbach überragt an Qualität alle anderen Arbeiten seiner Hand und ist vielleicht von einem begabteren Gehilfen ausgeführt. Sonst sind die Figuren fast immer schwach, die Reliefs ziemlich ungeschickt.

Was Michael Kern von Müller lernen konnte, ist die Beherrschung der um 1600 allgemein üblichen Dekorationsformen und eine nur mäßige Kunst im Figürlichen. Direkt übernommen hat er von seinem Lehrmeister die Form der ausgebauchten Tragsäule der Kanzel und eine Kleinigkeit wie den Diamant-Nagel des Beschlags; vielleicht auch noch eine Vorliebe für Karyatiden und Geschmack für die Gotik. Doch muß man bedenken, daß zwischen Kerns Lehrzeit und seinem ersten gesicherten Werk 9 Jahre liegen.

Auch wenn er sich anfangs enger an Jakob Müller anschloß, so hat Michael Kern doch nicht seine spezifischen Vorzüge von ihm. Diese hat er überhaupt nicht von einem Lehrmeister samt und sonders übernommen, sondern sich im Laufe seiner Entwicklung langsam angeeignet. Als Anregungen

[1] Eine ausgesprochene Vorliebe für knorpelige Gegenstände bekunden die Skulpturen des Schlachthauses Heilbronn um 1610, die Rauch dem I. Müller zuschreiben möchte. Sie scheinen mir aber zu gut im Vergleich zu der sonstigen harten Manier Müllers. (Abb. Kunstdenkm. Württemb., Neckarkreis.)

mögen ihm dabei verschiedene Werke, die er kannte, gedient haben. So z. B. wird es kein Zufall sein, daß eines der seltenen Beispiele von Schlachtreliefs sich in Weikersheim (OA. Mergentheim) befand (Stukkatur von Gerhard Schmidt)[1]. — In Tübingen, wo er (vergl. S. 30 u. 101), Einzelformen von Grabmälern entlehnt hat, mag er auch etwas von dem Stil Jelins angenommen haben, der sich in seiner Derbheit von dem eleganten der Ausländer, zum Vorteil der Monumentalität, unterscheidet. Auch das Knorpelwerk kann er dort schon um 1613 in ausgebildetem Zustande gesehen haben.

Am nächsten kommen der Art Michael Kerns unter den vor 1610 ausgeführten Denkmälern die in Würzburg, welche einer ausgedehnten Schule[2] angehören müssen, aber an Qualität unter seinen Arbeiten stehen, so daß sie ihm nicht vorbildlich sein konnten. Vielmehr muß man annehmen, daß diese Werkstatt mit der Forchtenberger eine gemeinsame Quelle habe, und das kann keine andere gewesen sein, als die berühmte Kunst der Mainzer Robin und Fabri, welche in den 80er Jahren für den Bischof Julius in Würzburg Bildhauereien ausführten. Erhalten sind zwar keine Werke dieser Bildhauer, nur Beschreibungen von denen in Würzburg[3].

Nach diesen müßten die Werke von Robin und Fabri Alabasterdenkmäler, die ersten der Gegend, und ihrem Umfang und Rufe nach sehr bedeutend gewesen sein. Die Denkmalformen und ihre Bestandteile sind genau die gleichen wie bei

[1] Abgebildet in Kunstdenkm. Württemb., Jagstkreis, Erg.-Atlas.

[2] Zusammenstellung nach Kunstdenkm. Bayerns, B.-A. Karlstadt, S. 36: Ingolstadt (B.-A. Ochsenfurt), Fröhstockheim (B.-A. Kitzingen), Altenschönbach (B.-A. Gerolzhofen), Tauberbischofsheim (Kr. Mosbach), Maria-Sontheim (B.-A. Karlstadt).

[3] In Encaena et Tricennalia Juliana 1604 (Marianus). Scharold berichtet zwar, der Hochaltar der Universitätskirche sei nach Schlüsselfeld gekommen, dort ist jedoch keine Spur von ihm nachzuweisen, obwohl ihn Dehio (Handbuch Mitteldeutschland, 1914) als vorhanden anführt.

Kern: Ein mehrgeschossiger Altar mit zahlreichen Reliefs und Figuren, eine Tumba mit Liegfigur und Wappenengeln, eine Kanzel mit Figuren der Evangelisten am Fuß, mit Reliefs an der Brüstung.

Demnach zweifle ich nicht, daß der entscheidende Einfluß auf Michael Kern von den Mainzer Bildhauern ausging, welche ihrem Namen nach als Niederländer anzusehen sind [1].

Von den gleichzeitigen Bildhauern der Gegend, welche neben Michael Kern für Zuschreibungen der vielen Alabasterbildwerke in Betracht kommen, sind viele nur dem Namen nach bekannt aus dem Würzburger Zunftbuch [2]. Als greifbare Künstlerpersönlichkeiten unterscheiden sich von Michael Kern nur die Junker: Michael in Walldürn, Hans in Aschaffenburg, Zacharias in Miltenberg und Würzburg [3], und unter seinen Verwandten Leonhard.

[1] In Mainz findet sich noch eine Reihe von Altären, welche schon vor Michael Kern dem ausländischen Marmorstil folgen (s. Dehio, Handbuch). Im Würzburger Museum der Wagner-Stiftung sind verschiedene Altarfragmente aus Alabaster, welche den Mainzer Bildhauern zugeschrieben werden (s. Führer durch die Wagner-Stiftung, 1914, von Bulle), einige könnten der Entstehungszeit nach von ihnen sein, andere gehören erst dem 17. Jahrhundert an. Beweisbar ist aber nirgends die Urheberschaft der Robin und Fabri (vgl. S. 114).

[2] Diese wurden schon von Scharold publiziert und aus seiner Formulierung „neben Michael Kern hätten gearbeitet Balthas Graw, Zacharias Junker, Georg Körner“ entstand das Mißverständnis, alle diese Bildhauer als Kerns Werkstattgehilfen zu betrachten.

Scharold hatte eine besondere Vorliebe für Kern und schreibt ihm fast jedes Denkmal der Juliuszeit zu. Oft gewiß auf Grund seiner archivalischen Kenntnisse, die sehr groß gewesen sein müssen (Belege gibt er nie an; manche sind gefunden worden, andere müssen verloren sein), vieles aber auch nach eigenem Gutdünken.

[3] Werke:

Michael: Blutaltar in Walldürn,

Hans: Kanzel, Hochaltar, Portal und Wappen der Schloßkirche Aschaffenburg, Magdalenenaltar Stiftskirche 1619.

Zacharias d. J.: bezeichnetes Relief am Blutaltar Walldürn. Weiteres von Zacharias d. J. s. Kunstdenkm. Würzburg, bes. S. 590.

In der Gesamterscheinung der Denkmäler sind ihm sogar die Junker ähnlicher, weshalb ich diese voranstelle; Leonhard gleicht ihm mehr in den Typen der Figuren.

Den Bildhauern Junker ist gemeinsam eine schwache, oft unsolide Struktur des Aufbaus (bei welchem jedoch die Säulen schon verhältnismäßig früh, 1618, glatt sind), eine etwas manierierte Plastik mit flatterndem, elegantem Faltenwurf, mit pathetischem Ausdruck und oft lieblicher Erscheinung der Figuren; sparsame Verwendung reinen Ornamentes. Aeußere Kennzeichen sind die Haltung eines Armes quer über den Leib, eine im Fries aufgehängte Guirlande, wechselnder Maßstab der Figuren.

Der älteste bekannte Junker, Michael, beherrscht schon das malerische Relief, ist aber verhältnismäßig trocken; Hans in Aschaffenburg zeichnet sich durch eine in Deutschland wirklich seltene Eleganz und ein stürmisches Temperament aus. Zacharias, der in Würzburg neben Kern arbeitet, ist bedeutend schwächer, offenbar von Hans abhängig, von dem er sich durch sein Ungeschick unterscheidet.

Da die Junker so ähnlich arbeiten wie die unbekannten Würzburger Bildhauer und wie Michael Kern, da sie, wie Kern, wie Robin, es lieben, den Kanzelpfeiler mit Figuren zu umstellen (wofür mir sonst nur noch ein Beispiel bekannt ist: Domkanzel in Trier, von R. Hoffmannn), liegt die Annahme nahe, daß die Junker wie der Forchtenberger Bildhauer von den Würzburger Werken der Mainzer Bildhauer abhängig seien. Der Bericht Oechelhäusers[1], daß die Kanzel der Stiftskirche Aschaffenburg i. J. 1602 aus Würzburg gekommen sei,

Nachrichten über einen Michael Junker von Miltenberg bringt das Würzburger Zunftbuch. Ein Hans Junker bezeichnet sich 1598 (16 jährig?) als Verfertiger eines Altars zu Darstatt (Kunstdenkm. Bayerns, B.-A. Ochsenfurt, mit Abbild.) Ein Michael Junker wird auch als Bildhauer in Eussenheim (B.-A. Karlstadt) erwähnt.

[1] A. v. Oechelhäuser, „Sebastian Goetz" in Mitth. des Heidelberger Schloßvereins.

mag aus guter Quelle stammen (sie ist nicht genannt). Die Beziehung dieser Kanzel zu Hans Junker (Kanzel der Schloßkirche Aschaffenburg) ist offensichtlich.

Leonhard Kern, von dem nur drei gesicherte Monumentalwerke erhalten sind, unterscheidet sich von Michael dadurch, daß er hauptsächlich Kleinplastik (in Elfenbein) produziert. Seine Darstellungen beschränken sich fast ganz auf Aktfiguren, die er sowohl einzeln als in Massen, zuweilen vortrefflich, zu bilden versteht. Im persönlichen Stil ist er seinem Bruder anfangs sehr ähnlich (so daß die Monarchien vom Rathaus Nürnberg ebenso gut von Michael 1617 ausgeführt sein könnten); mit der Zeit wird er lahmer, langweiliger, naiver, schließlich, 1650 bis 1660, im Fabrikbetrieb gänzlich nichtssagend und formenleer.

Die Hände der einzelnen Gesellen der Forchtenberger Werkstatt zu unterscheiden, hat wenig Sinn, da kein Schüler dem Michael Kern auch nur annähernd gleich kommt.

Der Sohn Achilles entwickelt erst 1643 eine Eigenart; auf Grund der väterlichen Traditionen bildet er eine freiere barocke Manier aus, welche die Zuschreibung des Michaelsaltares Schöntal 1643 an ihn rechtfertigt. Eine würdige Fortsetzung der väterlichen Kunst bilden seine Hatzfeldgrabmäler. Anderes, in Holz Ausgeführtes, wird handwerklich minderwertig (Holzfiguren mit Bewegungsmechanik). Im Typus der Gestalten ist er noch Kernisch.

Von sonstigen Schülern kommt keiner zu Bedeutung. Michaels Schwiegersohn Phil. Preuß arbeitet ähnlich wie Achilles Kern; handwerklich oder monumental, wie es verlangt wird, in Stein besser als in Holz. Die Kernische Eigenart setzt er nicht fort. Diese erlischt mit Achilles, während der Alabaster und die Aufträge der Gegend an die Familie Sommer in Künzelsau übergehen, die noch im 18. Jahrhundert blüht.

VIII.

Zuschreibungen.

1. Epitaph für Michel Kern I. (gestorben 1603) und seine Frau auf dem Gottesacker zu Forchtenberg a. Kocher[1].

Das durch Inschrift bezeichnete Grabmal ist ein Hänge-Epitaph mit Andachtsbild. Es besteht in der Hauptsache aus Sandstein, wie es die Aufstellung im Freien erfordert; zwei Bildnisfiguren und Inschrifttafeln sind aus Alabaster, sehr verwittert. An den Figuren, den Stammeltern der Familie, die unterlebensgroß rechts und links von einem Kruzifix (der Heiland fehlt) knieen, ist nur noch die übliche bürgerliche Tracht zu erkennen. Das Andachtsbild wird flankiert von zwei Sandsteinkaryatiden, welche, auf geschweiften Postamenten stehend, je ein breites jonisches Kapitell auf dem Kopfe tragen. Sie sind in flatternde antike Gewänder gekleidet, haben unschöne langhalsige Köpfe und als Attribute (soweit noch erhalten) Bücher. Auf den Kapitellen der Karyatiden ruht ein schweres, verkröpftes Gebälk, welches nur eine kleine Rollwerktafel trägt (man darf wohl annehmen, daß es ehemals mit mehre-

[1] Zuschreibung von E. Gradmann.

ren Gegenständen belastet war.) Eine ähnliche Tafel bildet den Untersatz des Grabmals. Das Ornament ist reines Rollwerk, ohne Akanthus oder Knorpeln.

Daß der Urheber des Grabmals ein Kern war, steht außer Zweifel; in Betracht kommen Michael II.[1] und Michael III. Der Qualität des Werkes wegen wäre hier eher an Michael II. zu denken, als bei der Kanzel. Aber Michael III. ist gerade in der Zeit 1603—05 in Forchtenberg anwesend als ausgelernter, 23jähriger Bildhauer, und der Stil spricht gleichfalls für ihn, obwohl wir aus dieser frühen Zeit keine sicheren Werke zum Vergleich haben. Die Karyatiden, insbesondere ihr breites jonisches Kapitell und ihr Haarschmuck, sowie das Ornament, verraten die Schule Jakob Müllers; andererseits sind die Karyatiden Vorstufen für die in Bamberg und an der Kanzel von Forchtenberg (vergl. die Hand der linken mit der der «Hoffnung» in Bamberg). Das Postament unter den Karyatiden wiederholt sich genau so in Bamberg (Ep. Neidthardt).

Wir hätten also hier das erste selbständige Werk des jungen Bildhauers vor uns; es ist zwar noch unausgeglichen (im Verhältnis von unterem Gesims und Untersatz, von Karyatide und Kapitell, von Gesamtaufbau und Hauptgesims), aber im Vergleich zu den Werken des Lehrers von erstaunlich monumentaler Wirkung.

2. Altar der bischöflichen Hauskapelle in Würzburg[2].

Der Altar wird seit Scharold dem Michael Kern zugeschrieben und in das Jahr 1611 gesetzt. Es ist ein formenreiches, ganz aus Alabaster bestehendes Werk.

[1] Vgl. Klemm, „Württembergische Baumeister und Bildhauer".

[2] Gute Abbildung in Kunstdenkm. Stadt Würzburg, S. 583.

Der Hauptteil wird durch zwei Säulen in drei Felder geteilt, von denen das mittlere ein großes Relief, Gethsemane, die seitlichen die Figuren von Petrus und Paulus enthalten; die Säulen selbst, korinthisch, unten mit Engelsköpfen verziert, stehen vor flachen Nischen. In der Predella ein Relief, Abendmahl, zwischen ausgebauchten Säulenpostamenten, an welche sich seitlich Konsolen anschließen. — Die Bekrönung bringt in der Mitte ein Relief, Golgatha, eingefaßt von weiblichen Hermenkaryatiden. Zu seinen Seiten Figuren von Kilian und Augustin, hinter diesen Halbgiebel, über den Säulen Vasen. Die Bekrönung des Ganzen ist ein Rundwappen Bischof Echters, gehalten von zwei sitzenden Engelkindlein, und eine darauf stehende Figur des hl. Georg.

Das Ornament besteht aus Rollwerk (am Wappen), groteskem Zierat (Engelsköpfe, Früchte) und klassischen Zierformen (Akanthus, stilisierte Ranke).

Die Formen rechtfertigen durchaus die bisher nicht begründete Zuschreibung an Michael Kern[1]: Petrus wiederholt sich in Dettelbach 1613, die Wappenengel in Bamberg Epitaph Neidthard 1611, das Säulenpostament ebenda und am Epitaph Forchtenberg. Alles was an den Arbeiten von 1611 und 1613 nicht zu belegen ist, findet sich an dem eben besprochenen Grabmal in Forchtenberg (Rollwerk, Karyatiden) und geht auf Jakob Müller zurück. Der Altar schließt somit vollkommen die Lücke zwischen 1603 und 1611 und zeigt zugleich die deutlichste Ausprägung des spitzen Spätrenaissance-Stiles bei Michael Kern, auch im Figürlichen. Das Hauptrelief verrät noch Ungeschicklichkeit in der Verkürzung von Körpern.

[1] Scharolds Angabe scheint eine archivalische Unterlage gehabt zu haben.

3. Grabmal des Grafen Philipp von Hohenlohe (gestorben 1606) und seiner Gemahlin in der Stiftskirche zu Oehringen (Württemberg)[1].

Von dem ursprünglichen Grabmal sind, wie von dem in Langenburg 1626 (für den Neffen des Obigen), nur Alabasterskulpturen erhalten. Diese sind hier noch zu einem Epitaph zusammengestellt (Aufbau aus dem 18. Jahrhundert), was die Darstellung der Bildnisfiguren erlaubte, die mit offenen Augen, also lebend, gegeben sind. Aber die Stellung der Figuren (die angezogenen Kniee des Grafen, die an der Seite liegenden Arme der Gräfin) lassen mit Sicherheit darauf schließen, daß die Figuren liegend gedacht waren, wie viele ähnliche von Kern.

Die ursprüngliche Form des Grabmals als Tumba darf man erschließen:

1. aus der Tatsache, daß das Grabmal in der Mitte des Langhauses aufgestellt war[2];

2. aus dem Testament des Verstorbenen[3], worin gewünscht wird, daß «die Bildnis und Länge auf einem Grabstein gehauen werden, der sich eineinhalb Ellen über den Boden erhebe».

[1] Zuschreibung von E. Gradmann.

Sonstige Literatur: E. Boger, Die Stiftskirche zu Oehringen, 1885. Kath. Köppchen, Grabplastik in Württ. Franken. (Diss. Halle, 1909).

Abbildung: Kunstdenkm. Württemb., Jagstkreis, Erg.-Atlas.

[2] Particular-Archiv zu Oehringen: Kasten 101, Fach 3, fasc. 1. — Kasten 101, Nr. 1, Epitaph Graf Philipp.

Aehnliche Aufstellung hat die Tumba Ludwigs I. in der Frauenkirche München.

[3] Testament von 1606 (Archiv Oehringen (Beleg Nr. 62) publ. bei E. Boger S. 95: „so wir denn auch nicht gerne wollen, dass Uns und Unserer Gemahlin die Hunde auf den Kopf pissen".

4025 Reichstaler werden für das Grabmal ausgesetzt.

Außer den Bildnisfiguren mit ihren Zutaten (Helm, Handschuhe, Hund) sind noch erhalten: drei Wappenengel, fünf Schlachtreliefs, dekorative Voluten und sechs Figuren antiker Krieger. Es hindert nichts, die Bestandteile, welche denen in Langenburg entsprechen, wie dort an der Tumba angebracht zu denken.

Die Schlachten sind: Hardenberg 1580, Belagerung von Bommelswerth 1585, Erstürmung der Schanze Engeln 1587, Belagerung von Gertrudenberg 1593, Eroberung von Grave 1602.

Für die antiken Krieger findet sich keine Analogie bei Kern, wohl aber bei einer Tumba Chr. Jelins in Tübingen (für Herzog Ludwig). Hier stehen sie vor der Tumba, je einer an den vier Ecken, je einer an den Langseiten zwischen zwei Reliefs. Die gleiche Anordnung wäre in Oehringen möglich (die Länge der Tumba würde den Deckelfiguren entsprechen).

Die Kriegerfiguren selbst sind unterlebensgroß und wie die in Tübingen zu deuten als die sechs alten Monarchien. Im Stil haben sie so auffallende Aehnlichkeit mit jenen, daß Jelin selbst als Verfertiger des Grabmales in Betracht kommen kann[1]. Aber es gibt doch deutliche Kennzeichen für Kern: die Wappenengel sind vollkommen gleich komponiert wie in Langenburg, die Reliefverzierung des Panzers ist dieselbe, die wir schon bei Kern kennen[2]. Die Voluten, an einer Tumba ein seltener Bestandteil, sind gleichfalls wie in Langenburg[3]; die Rahmen der Reliefs haben die bei Kern beliebte, seitlich ausgerundete Form[4].

[1] Gestorben 1610.

[2] Löwen, Putten.

[3] Dort sind sie jetzt am Kopfende des Deckels angebracht.

[4] Die Komposition der Reliefs ist nicht dafür berechnet.

Nicht übereinstimmend mit Kerns Gewohnheit ist die unsymmetrische Komposition[1] der Reliefs; die Verschiedenheit erklärt sich aber leicht, wenn man annimmt, daß Kern die Reliefs gar nicht selbst komponierte, sondern nach Vorlagen bildete. (Vergl. S. 60.)

Die Unterschiede im Stil gegenüber Langenburg 1626 erklären sich aus der Zeit der Entstehung, welche man in Oehringen zwischen 1606 und 1609 ansetzen muß: das Ornament ist noch reines Rollwerk, die Putten sind ziemlich schlank gehalten und entsprechen darin den Bildnisfiguren in der noch spanischen Tracht. Erstaunlich ist für die frühe Entstehungszeit, daß die Reliefs schon volle Beherrschung der Technik zeigen.

Besonderes Interesse gewinnt das Denkmal durch die Beziehung zu Tübingen, welche wir schon einmal (Michelstadt 1619) vermuten konnten. Demnach müßte Kern zweimal in Tübingen gewesen sein: vor 1609 und zwischen 1615 und 1619. Daß er in seiner Wanderzeit 1601 bis 1604 in Tübingen bei Jelin arbeitete, und dort von dessen Stil beeinflußt wurde, ist nicht ausgeschlossen; daß er aber selbst die dortigen Grabmäler von 1613 und 1616[2] ausgeführt hätte, scheint mir unwahrscheinlich, nicht nur des Stiles wegen (das Ornament ist dort lappiger, die ganze Ausführung weichlicher, der Seidentoff eigenartig charakterisiert), sondern auch weil sich in Tübingen eine ganze Anzahl ähnlicher Denkmäler findet, die von einem dauernd ansäßigen Künstler herrühren müssen.

4. Peter- und Pauls-Altar in der Stiftskirche Großkomburg (Württemberg).

Der Altar, abgebildet in Kunstdenkm. Württ. Jagstkreis, S. 610, wurde laut Inschrift[3] nach 1607 gestiftet als Grabmal

[1] Sie ergänzen sich auch nicht als Pendants zur Symmetrie.

[2] Grbm. Herzog von Lüneburg, Grb. Bischof v. Halberstadt abgeb. bei Westermeyer (Wagner u. Demmler) „Die Grabdenkmäler der Stiftskirche zu Tübingen“ (Tüb. 1912).

[3] Abgedruckt im Archiv f. christl. Kunst 1901, S. 79.

für die Familie Eltershofen-Rinderbach. Wahrscheinlich enthält er Teile (das Fegfeuer-Relief in der Stipes), von dem um 1560 konsekrierten Peter- und Paulsaltar der Schenkenkapelle.

Das Hauptstück des Altares ist ein großes Alabasterrelief der Grablegung Christi, eingefaßt von zwei korinthischen Säulen mit seitlichen dekorativen Ansätzen. Ueber dem Gebälk finden sich zwei kleine (seitlich ausgerundete) Reliefs mit Darstellungen aus dem Leben Petri (Petrus auf dem Wasser und Petri Tod), über ihnen ein großes Allianzwappen, zu Seiten Volutenhalbgiebel. Figuren von Maria, Paulus und Petrus müssen die Bekrönung gebildet haben (der letztere wird noch in der Sakristei aufbewahrt).

Das Hauptstück, die Grablegung, ist als Wiedergabe des berühmten Gemäldes von F. Baroccio in Sinigaglia (wohl vermittelt durch den Stich des Eg. Sadeler[1]) eine hervorragende Leistung. Bis auf einige Körperverkürzungen und den runden Schwung der Linien ist alles gut herausgebracht. Das Relief « Petrus auf dem Wasser » ist einem Stich von B. Passeri genau nachgebildet.

Mit Ausnahme des Fegfeuerbildes sind alle Reliefs ganz von der Art Michael Kerns ; auch die dekorativen Bestandteile lassen sich alle in der Forchtenberger Werkstatt belegen. Da sie noch viel Akanthus, kein Knorpelwerk und kein Rollwerk aufweisen, müssen sie um 1612 entstanden sein.

Die Ziergegenstände wurden bei Restaurationen versetzt, z. B. von den Säulenschäften Cherubimköpfe entfernt. Die Hand eines fremden Steinmetzen verrät sich an den Sandsteinteilen, z. B. den Kapitellen.

5. Portal am ehemaligen Kloster Unterzell bei Würzburg.

Ein von M. Kern 1613 gearbeitetes Westportal der Klosterkirche ist nicht mehr vorhanden[2]. Dagegen findet sich ein

[1] Nagler Nr. 112.
[2] Vgl. Kunstdenkm. B.A. Würzburg.

anderes aus dieser Zeit, sehr verwittert, an dem Wirtschaftshof des Klosters.

Das von Pilastern getragene Gebälk wölbt sich wie an dem Portal von Dettelbach über dem Wappen Echters und ist bekrönt mit drei unbedeutenden Figuren: in der Mitte ein stehender Heiliger (Kilian), seitlich zwei allegorische Liegfiguren (Tugenden?) auf Halbgiebeln; zwei Medaillons mit Nonnenköpfen füllen die Zwickel neben der Türe. Alles ist grob gearbeitet, wahrscheinlich in der Werkstatt Kerns (die Form des Wappenschildes ist genau wie in Dettelbach).

6. Grabmal des Johann Hamberger (gest. 1615) und seiner Frau in der Michelskirche zu Schw. Hall[1].

Das ganz aus Alabaster bestehende, stattliche Hängeepitaph wurde bisher dem Leonhard Kern zugeschrieben, der von 1620 ab in Hall ansäßig ist.

Die Hauptdarstellung ist ein Andachtsbild: zu beiden Seiten eines Kruzifixes (über dem noch Gott Vater im Relief erscheint), knieen die Verstorbenen (unter den Knieen abgeschnitten, was die hohe Lage des Epitaphs erlaubt). Das Andachtsbild steht auf einer Art Sockel (mit Inschrifttafeln), unter welchem wieder ein ornamentaler Untersatz hängt; auf dem Sockel stehen, die Gruppe einschließend, zwei Säulen (verziert mit Cherubimkopf und verknorpeltem Kapitell), neben diesen noch zwei Postamente, welche ehemals Figuren getragen haben müssen.

Auf dem verkröpften Hauptgesims erhebt sich in der Mitte ein Relief, Taufe Christi, welches wieder von einer Statue Johannis d. T. überragt wird, über den Säulen je ein freistehendes Rundwappen.

[1] Abb. Kunstdenkm. Württemb., Jagstkreis, S. 509.

Diese Wappen sind die einzigen Bestandteile an dem Denkmal, welche sich an Kerns Arbeiten nicht belegen lassen; dagegen ist das verknorpelte Kapitell ein spezifisches Kennzeichen für Michael Kern, aus der Zeit nach 1614. Auch die äußere Wahrscheinlichkeit spricht für eine Entstehung des Grabmales bald nach 1615. Als ein Werk, welches zwischen dem Entwurf und der Ausführung der Wertheimer Tumba steht, gewinnt das Epitaph Hamberger eine ganz besondere Bedeutung in der Entwicklung unseres Bildhauers: es stellt die letzte Vorstufe für das Knorpelwerk dar. Hier findet sich noch richtiges Rollwerk (mit scharfen Kanten), deutlicher Akanthus, doch schon knorpelige Umbildung des korinthischen Kapitells und der Wappenschilder.

Die allmähliche, also selbständige Ausbildung des Knorpelwerkes in der Forchtenberger Werkstatt ist damit erwiesen.

7. Epitaph des Obersten Jakob Baur von Eiseneck im Kreuzgang der Domkirche zu Würzburg, laut Inschrift ausgeführt 1623[1].

Das ganz aus Alabaster bestehende Denkmal wird seit Scharold als Werk Michael Kerns bezeichnet und erweist sich als solches schon durch die Komposition, welche sich fast gleich in Michelstadt 1628 wiederholt. Auch alle Einzelheiten sind bei Kern zu belegen.

Das Hauptbild ist die stehende Figur des Verstorbenen[2] (in verziertem Panzer), welcher die Linke in die Seite stützt,

[1] Abb. Henner „Altfränkische Bilder" 1895.
Wortlaut der Inschrift: Archiv des Hist. Vereins f. Unterfranken, Bd. IV, 121.

[2] Ueber die Persönlichkeit des ausgezeichneten Mannes siehe: Theatrum Europaeum, S. 532.

die Rechte, mit dem Kommandostab, gesenkt hält. Die Kriegstaten des Helden schildern zwei Reliefs, welche in den Säulenbänken angebracht sind und ein drittes, welches sich in der Bekrönung über der Hauptfigur findet. Dasselbe wird überragt von einem Wappen und flankiert von geraden Halbgiebeln.

Die Säulen sind unten mit Trophäen verziert (im Unterschied zu Michelstadt), ihre Kapitelle knorpelig.

Das Denkmal hat verloren: Figuren der Tugenden in den Seitennischen, die Ahnenprobe im Fries und wahrscheinlich Liegfiguren auf den Halbgiebeln. Dafür ist es von Restauration verschont geblieben und hat sich die ursprüngliche Hauttönung der Figur, sowie sein schützendes Gitter bewahrt.

Das Grabmal Baur von Eiseneck gehört zu den bedeutendsten Arbeiten Michel Kerns, nicht nur durch die Qualität seiner Ausführung, sondern auch durch seine einfache, klare Struktur. Auffallend ist die Zurückdrängung des Ornamentes.

8. Epitaph des Fürstbischofs Johann Gottfried von Aschhausen (gest. 1622) in der Domkirche zu Würzburg[1].

Das wohl erhaltene, aus Alabaster (auf Sandsteinkern) aufgebaute Epitaph hat die Form einer Aedicula (mit Sockel und Bekrönung), welche die stehende Figur des Bischofs birgt. Letztere ist fast gleich wie die des Bischofs Neidthard in Bamberg; das Gesicht energisch und ausnahmsweise lebendig[2]. Die Putten in den Zwickeln der Nische lassen hier freischwebende Guirlanden über das Haupt des Verstorbenen

[1] Die Zuschreibung geht auf Scharold zurück, wird aber neuerdings nicht mehr angenommen (Kunstdenkm. Würzburg S. 74).

Gute Abbildung Kunstdenk. Würzburg, S. 77.

[2] Der Bildhauer muß den Bischof, der ihm die Aufträge in Bamberg gab, gut gekannt haben.

hängen (wie in Michelstadt 1628). Zwei Säulen flankieren die Hauptfigur; sie haben Kompositkapitelle, Verzierung im unteren Drittel (dabei ein Wappen mit Lampe, wie man sie in den Kapitellen Schöntal 1641 findet) und stehen auf Postamenten, welche auf liegenden Löwen ruhen. Zwischen beiden Postamenten ist die Inschrifttafel in den Sockel eingelassen.

An den Außenseiten der Säulen finden sich zwei auf Konsolen stehende Putten als Todesgenien (mit gesenkten Fackeln und Taschentüchern) und vom Gebälk herabhängender Zierat. Das Gebälk ist verkröpft und im Fries mit der Ahnenprobe besetzt (wie in Michelstadt 1628). Die Bekrönung bildet ein Rundwappen (auf welchem ein Herz steht) und zwei Halbgiebel mit Liegfiguren (Synagoge und Ekklesia).

Das Ornament ist Knorpelwerk, welches an vielen Stellen noch deutlich an Akanthus erinnert. Der Aufbau des Denkmals schließt sich in der Form an das daneben stehende des Vorgängers Julius an und war dem Bildhauer wohl wie die obligate Stellung der Hauptfigur vorgeschrieben. Die dekorativen Einzelformen, in welchen der Bildhauer Freiheit hatte, stellen geradezu eine Musterkarte der Forchtenberger Werkstatt dar und lassen über den Entstehungsort keinen Zweifel[1]. Eigenhändige Arbeit des Meisters scheint die kraftvolle Hauptfigur zu sein, während bei den übrigen Teilen die Ausführung, die etwas Gepreßtes hat, von Gesellen herrühren mag.

Das Denkmal ist wahrscheinlich bald nach 1622 entstanden[2] und hat doch einen völlig anderen Charakter als das Epitaph Baur. Es beweist, daß der Bildhauer in dem Stre-

[1] Die freistehenden Außenfiguren und die Guirlanden erinnern wohl an Junker, finden sich aber ebenso bei Kern, sodaß kein Grund vorliegt, das Denkmal unserem Bildhauer abzusprechen (wie in Kunstdenkm. Stadt Würzburg, S. 74).

[2] Das Domkapitel pflegte die Bischofsgräber erst nach dem Tode des Bischofs zu errichten. Domkapitelrechnungen aus dieser Zeit sind nicht erhalten.

ben nach reicher Wirkung sich von seinen künstlerischen Zielen abbringen läßt, indem er von dem klaren Aufbau wieder zu einem überladenen zurückkehrt.

9. Portal am Schloß Neuenstein, O.-A. Oehringen (Württemberg).

Das Sandsteinportal, einst von der Südseite des Schlosses auf eine Terrasse führend, wurde neuerdings restauriert dem Neubau Bodo Ebhards wieder eingefügt.

Eine rundbogige Tür, in deren Zwickeln sich Medaillons mit Köpfen eines Mannes und einer Frau in der Art antiker Münzbilder finden, ist flankiert von zwei allegorischen Gestalten, Mann und Frau in antiker Rüstung. Diese stehen auf Postamenten (mit Trophäenschmuck) und werden überdeckt von Konsolen, welche das schwere Gebälk tragen. Auf diesem ruht die Bekrönung, bestehend aus einem Allianzwappen (welches von einem aufrechten Löwen gehalten wird), zwei allegorischen Frauen (eine mit Schlange als Symbol) und zwei Tieren (Löwe und Löwin).

Da ich das Portal in auseinandergenommenem Zustande sah, fand ich in dem rechten Schilde des Allianzwappens die Buchstaben G K B, welche sich zwanglos deuten lassen als: Georg Kern, Burgvogt[1]. Da der Burgvogt zugleich Baumeister war, so kann kein Zweifel bestehen, daß er der Erbauer des Portales[2] ist. Als solcher hat er vermutlich den Entwurf ausgeführt (welcher den Saalportalen des Stukkateurs Gerhard Schmidt in Weikersheim[3] ähnlicher ist, als den Portalen Michaels). Die plastische Ausführung hat er, wenn er nicht

[1] Der Verfasser des Aufsatzes Württ. Staatsanzeiger, Lit. Beilage, 1878, S. 451 (E. Boger?) liest im Fürstl. Archiv Oehringen irrtümlich „1613 Georg Keller Gravisch Hohenlohischer gemainer Baumeister".

[2] Vgl. S. 9, Anm. 2.

[3] Abgebildet in Kunstdenkm. Württemb., Jagstkreis Erg.-Atlas.

selbst bildhauerisch tätig war [1], gewiß seinen Forchtenberger Verwandten übertragen. Typisch Kernisch ist die plumpe Erscheinung der Frauenfiguren, die Vorliebe für Löwen und Trophäen. Das Ornament, auf die Wappen beschränkt, ist Knorpelwerk, welches noch an Akanthus erinnert. Es ist auf einer Entwicklungsstufe, welche der bei Michael um 1614 entspricht. Fast die selbe Entstehungszeit ergibt sich aus äußeren Gründen für das Portal:

Die Wappen Hohenlohe und Pfalz-Birkenfeld (vergl. Siebmachers Wappenbuch) weisen auf die Hochzeit des Grafen Kraft im Jahre 1613 hin. Und auf diese Verbindung beziehen sich offenbar auch die allegorischen Darstellungen, welche zu deuten sind als: Fürst und Fürstin (Medaillons), (vielleicht Porträts des Paares, trotz des antiken Kostüms), Mars und Minerva, ? und Klugheit, Löwe und Löwin, und auf einen kriegerischen Sinn der jungen Herrin hinweisen würden.

10. Kanzel der Stadtkirche zu Künzelsau (Württemberg), bezeichnet 1617.

Die Sandsteinkanzel ist geschmückt mit Alabasterskulpturen. Sie hat runde Form und lehnt sich an einen Pfeiler [2] des Mittelschiffes an, getragen von einer Balustersäule (mit Akanthus an der Bauchung und korinthischem Kapitell); ein runder Knauf schiebt sich polsterartig zwischen Kapitell und Kanzelboden. Die Brüstung der Kanzel ist geschmückt mit Statuetten [3] der Evangelisten (in Muschelnischen) und Ornament. Um ihren oberen Rand läuft die Inschrift: Verbum domini manet in aeternum [Zeichen] 1617.

[1] Was vorerst nicht zu entscheiden ist.

[2] Die Heiligen-Pfleg-Rechnung 1620/21 im Rathaus Künzelsau spricht von einem „Türlein uff die Kanzel“, welches gemalt wurde.

[3] Diese waren eine Zeitlang mit Bronzefarbe bemalt.

Alles spricht für den Zusammenhang des Werkes mit der Forchtenberger Werkstatt: die Nähe des Ortes, das Material, die Formen, insbesondere die der Tragsäule[1], welche fast gleich ist wie die an der Forchtenberger Kanzel, die Evangelisten, welche sich nicht viel von denen in Dettelbach 1626 unterscheiden, die Tatsache, daß die Kirche um 1612—22 wieder hergestellt wurde durch den Neuensteiner Baumeister, welcher niemand anders sein kann als Georg Kern[2].

Es handelt sich nur noch darum, welches Mitglied der Werkstatt Verfertiger der Kanzel ist. Michael selbst kann es nicht sein, da sein Ornament um 1617 schon weiter entwickelt ist, und das auf ihn bezogene Steinmetzzeichen der Kanzel Forchtenberg von den hier angebrachten verschieden ist.

Von Schülern, die um 1617 schon ein Meisterzeichen führen, kommen in Betracht: Leonhard, Peter II., Endris und schließlich Georg, wie bei dem Neuensteiner Portal.

11. Portal der Festungskirche auf dem Marienberg bei Würzburg.

Von dem nach dem Brande des Jahres 1600 hergestellten Portal sind zwar nur noch Reste vorhanden (zwei beschädigte Figuren, Kilian und Augustin[3], Säulen und ein Obelisk aus rotem Sandstein), aber das neue wurde ihm im Großen und

[1] Diese Form der Säule ist allgemein gebräuchlich für Brunnenstöcke; an Kanzeln erscheint sie bei Jakob Müller, in der Stiftskirche Langenburg (Steinmetzen-Arbeit mit kleinen Alabasterköpfen) und in der Kastorkirche Koblenz. Zwischen allen diesen Kanzelsäulen vermute ich einen künstlerischen Zusammenhang (Langenburg: Michael II. 1600—10, Koblenz: Peter II. 1625).

[2] Der Baumeister von Neuenstein macht Ueberschlag und Visierung für den Neubau (Heiligen-Pfleg-Rechnung Künzelsau 1612), wird 1622—23 während des Baues häufig durch Boten beschickt. (Nach gütiger Mitteilung von Herrn Seminaroberlehrer Schumann.)

[3] Im Depot des Kunst- und Altertumsvereins Würzburg (nach gütiger Mitteilung des Herrn Konservator Hock).

Ganzen nachgebildet, wenn auch in Einzelheiten willkürlich (der Obelisk fand keine Verwendung). So viel ist sicher, daß die ganze Anlage auffallende Aehnlichkeit gehabt haben muß mit der von Kern entworfenen in Dettelbach; der Aufbau, sowie der Zyklus der Darstellungen sind gleich, nur daß an Stelle des Anbetungsreliefs ein Fenster angebracht ist.

Die erhaltenen Figuren sind zwar schlichter gewandet als die entsprechenden in Dettelbach, aber Einzelheiten wie Verzierung der Mitra, Frauenköpfe am Säulenschuh finden sich bei Michael Kern genau gleich.

Nicht nur ein geistiger Zusammenhang, sondern auch handwerkliche Beziehungen müssen notwendig zwischen diesem und dem Dettelbacher Portal bestanden haben. Die erhaltenen Bestandteile erlauben, das Portal bald nach dem Forchtenberger Grabmal entstanden zu denken.

IX.

Zurückgewiesene Zuschreibungen.

1. Ehemaliges Portal der Pleicher Pfarrkirche zu Würzburg.
2. Epitaph des Fürstbischofs Julius Echter (gest. 1617) zu Würzburg.
3. Epitaph des J. A. von Thüngen (gest. 1625) zu Würzburg.
4. Alabaster-Relief, Abendmahl, aus Bergtheim, im Luitpold-Museum zu Würzburg.
5. Alabaster-Fragmente im Luitpold-Museum und in der Wagner-Stiftung zu Würzburg.
6. Holzaltar des Peter und Paul in der Domkirche zu Würzburg.
7. Reste eines Alabaster-Altars in Gänheim um 1640.
8. Stationsbilder an der Straße von Würzburg nach Höchberg.
9. Ehemaliges Portal der Universitätskirche zu Würzburg.

1. Ehemaliges Portal der Pleicher Pfarrkirche zu Würzburg.

Das ehemalige Portal, das um 1612—13 entstanden sein muß, und von Scharold als Arbeit Michael Kerns bezeichnet wird, wurde 1885 durchaus erneuert, mit Anlehnung an den alten Bestand. Die Reste sind verschwunden. Einer alten Abbildung nach war die rundbogige Türe flankiert von zwei

Säulen, an die sich an den Außenseiten Statuen, Petrus und Paulus, auf Konsolen stehend, anlehnten. Die Bekrönung bildete ein großes, von Engelhermen umfaßtes Rundwappen Julius Echters, zwei Volutenhalbgiebel und eine Tafel (die durch ein späteres Wappen verdeckt war). Ueber den Säulen und ihrem verkröpften Gebälk, sowie über dem Hauptwappen werden Figuren gestanden haben.

Das Gesamtbild des Portales erinnert in der Tat an Michael Kern, auch von den Einzelheiten ist kaum eine bei Kern nicht zu belegen. Petrus ist ähnlich dem am Dettelbacher Portal. Aber der Stil ist doch anders: es fehlt das «Kernige» (weiche, knochenlose Körperbildung, flache Stirnen, lässige Haltung der Apostel, schlaffe Hände, sentimentale Kopfneigung, besonders auch kraftlose Bildung des Ornamentes, Mangel an ornamentalen Ziergegenständen). Dies alles paßt mehr zur Art der Junker, für welche die Querhaltung des Armes (Paulus) und die frühzeitige Glätte der Säulenschäfte besonders spricht. Da wir wissen, daß Zacharias Junker, ein Bildhauer. der stets neben Michael Kern beschäftigt war, seit 1611 der Würzburger Zunft angehörte, liegt es näher, ihm das Portal zuzuschreiben als dem Forchtenberger Bildhauer.

2. Epitaph des Fürstbischofs Julius Echter (gest. 1617) in der Domkirche zu Würzburg[1].

Das Grabmal wird von Scharold bis Mader (Kunstdenkm. 1944 S. 44) allgemein als Arbeit Michael Kerns bezeichnet. Sicher ist, daß es für das danebenstehende[1], von Kern ausgeführte Epitaph für J. G. von Aschhausen (gest. 1622) vor-

[1] Eine lehrreiche Gegenüberstellung der Abbildungen, Kunstdenkm. Würzburg, S. 76 u. 77.

bildlich war. Aber diese Aehnlichkeit kann auf den Wunsch der gemeinsamen Besteller (Domkapitel) zurückgehen. Daß der Stil der beiden Grabmäler nicht derselbe ist, wurde schon öfter hervorgehoben, und darum das Grabmal Aschhausen unserem Bildhauer abgesprochen.

Aber das Material, welches für das Denkmal Echters mit verwendet ist, roter Marmor, kommt in der Forchtenberger Werkstatt nie vor, und die Art und Weise der Ausführung ist gleichfalls eine andere als dort: es fehlt die Freude am gegenständlichen Zierat und die Kraft der Modellierung (schlaffes Knorpelwerk, kraftlose Bildnisfigur, zierliche allegorische Gestalten). Neben dem Knorpelwerk, welches für die Entstehungszeit nach 1617 spricht, findet sich noch reines Rollwerk am Wappenschild.

3. Epitaph des J. Albr. von Thüngen (gestorben 1625) in der Franziskanerkirche zu Würzburg[1].

Von Gurlitt (Seemanns Kunststätten Würzburg), Henner («Altfränkische Bilder») und noch von Mader (Kunstdenkmäler) als Schöpfung Michael Kerns bezeichnet. Die Zuschreibung entbehrt jeder Beglaubigung. Die Ausführung verrät die Hand eines weit unter Kern stehenden Bildhauers.

4. Alabaster-Relief des Hl. Abendmahls von einem Bildstock in Bergtheim (Bez.-Amt Würzburg), jetzt im Luitpold-Museum zu Würzburg[2] wird im Inventar (B.-A. Würzburg S. 9) als eine Arbeit in der Art M. Kerns bezeichnet. Die Darstellung, in der üblichen Weise komponiert, zeigt feine Gestalten in eleganter Gewandung, welche mit den bäuerischen Aposteln Kerns wenig Verwandtschaft haben. Zudem steht die auffallende Verwendung des

[1] Abb. Kunstdenkm. S. 188.
[2] Das Relief soll aus einer Würzburger Kirche stammen.

Bohrers im Widerspruch zu den Gebräuchen der Forchtenberger Werkstatt. Dagegen könnte das Relief leicht demselben Passionsaltar angehört haben, wie einige

5. Fragmente im Luitpold-Museum[1] und in der Wagner-Stiftung (Nr. 57—63); sie sollen aus dem Schutt der Universitätskirche stammen und werden teils dem Michael Kern, teils den Mainzer Bildhauern Robin und Fabri zugeschrieben Für unseren Bildhauer sind sie entschieden zu elegant, sehr ähnlich aber den Arbeiten in der Schloßkirche zu Aschaffenburg (H. Junker). Von den übrigen Alabaster-Fragmenten der Wagner-Stiftung (Nr. 46—56 und 64) kommt gleichfalls keines für Kern in Betracht; welche von ihnen Robin und Fabri gehören könnten, läßt sich noch nicht entscheiden.

6. Der in Kunstdenkmäler Würzburg S. 51 abgebildete Holzaltar Peter und Pauls, dessen Entwurf und Figuren dem Stil nach von Michael Kern sein sollen (S. 49) scheint mir dem Zacharias Junker nahe zu stehen. Von Kern ist er sicher nicht. Holzbildhauereien von Zacharias Junker werden auch sonst erwähnt.

7. Reste eines Alabaster-Altares in Gänheim, abgebildet Kunstdenkmäler Bayern, B.-A. Karlstadt, S. 75, sind allerdings gute Arbeiten in der Art Michel Kerns. Ihre Stileigentümlichkeit, ein auffallend schräger Zug, welcher durch alle Linien hindurch geht (Relief-Komposition, Gewänder, Giebel) kommt jedoch bei Michael Kerns Arbeiten um 1640 nicht vor.

8. Stationsbilder an der Straße von Würzburg nach Höchberg v. J. 1626, abgebildet Kunstdenkm. Kr. Würzburg S. 73, sind durch Steinmetzzeichen als Arbeit eines anderen Bildhauers gekennzeichnet, zeigen

[1] Engel mit Leidenswerkzeugen.

aber ein Relief ganz derselben Komposition (Kreuztragung) wie das entsprechende am Kreuzaltar Schöntal von Michael Kern. Es führt vor Augen, daß zwei Darstellungen, völlig gleich komponiert, doch von verschiedenen Bildhauern herrühren können, welche dieselbe Vorlage benützen [1], [2].

9. Das Portal der Universitätskirche zu Würzburg, an welchem Michael Kern nach J. Nirschl [3] mitgearbeitet haben soll, ist in späterer Zeit erneuert worden. Kerns Name wird weder von Scharold, noch in den erhaltenen Bauakten [4] genannt.

[1] Die 7 Reliefs sind Wiedergaben der Serie von Chr. Schwartz nach dem Stich von M. Florini (von der Gegenseite).

[2] Ein ähnlicher Fall ist das Erlösungsrelief des Hans Werner (Grbm. Forchheim 1590) und des Seb. Ertle (Grbm. Lossow, Magdeburg).

[3] Die Universitätskirche zu Würzburg, 1891.

[4] Material. zur Gesch. der Universität Würzburg. Man. Univ. Bibl. Bd. 4, S. 16, daselbst wird berichtet, daß Johann Robin aus Mainz und Paulus Michel aus Würzburg die Figuren ausführten (jeder erhält für eine Liegfigur 15 fl.).

Lebenslauf.

Meine Eltern sind Professor Dr. Eugen Gradmann in Stuttgart und Frau Emma Gradmann geb. Tritschler. Geboren am 11. März 1890 zu Neuenstein, OA. Oehringen, durchlief ich das Mädchengymnasium zu Stuttgart, erhielt das Reifezeugnis des Humanistischen Gymnasiums zu Cannstatt und studierte auf den Universitäten Tübingen, Wien, München, Berlin. Ich hörte hauptsächlich Kunstgeschichte, Archäologie und Aesthetik, bei den Professoren von Lange, Noack; Strzygowsky, Dvořák, Schlosser, Hoernes; Voll, Wolters, Wölfflin; Goldschmidt, Loeschke.

Allen meinen Lehrern, besonders Herrn Prof. von Lange und Herrn Prof. Noack, spreche ich hiermit meinen herzlichsten Dank aus.

Inhaltsverzeichnis.